
CENTRE POMPIDOU MOBILE

Centre Pompidou

DOSSIERS PÉDAGOGIQUES
COLLECTIONS DU MUSÉE

LE CENTRE POMPIDOU *MOBILE* PRÉSENTE LA COULEUR



FERNAND LÉGER (1881-1955), ***Les Grands Plongeurs noirs,*** **1944**

UN MONDE EN COULEUR
Le Centre Pompidou et la couleur

L'ACCROCHAGE - LES ARTISTES ET LEURS ŒUVRES

I. Couleurs primaires, noir et blanc
František Kupka (1871-1957), *La Gamme jaune*, 1907
Francis Picabia (1879-1953), *L'Arbre rouge*, vers 1912
Pablo Picasso (1881-1973), *Femme en bleu*, 1944
Jean Dubuffet (1901-1985), *Papa gymnastique*, 1972

II. Couleurs en liberté
Fernand Léger (1881-1955), *Les Grands Plongeurs noirs*, 1944
Alexander Calder (1898-1976), *Deux vols d'oiseaux*, 1954
Niki de Saint Phalle (1930-2002), *L'Aveugle dans la prairie*, 1974

III. Couleurs en jeu
Georges Braque (1882-1963), *L'Estaque (Le Port de la Ciotat)*, octobre-novembre, 1906
Josef Albers (1888-1976), *Affectionate (Homage to the Square)*, 1954
Yaacov Agam (1928), *Double métamorphose III - Contrepoint et enchaînement*, 1968-69

IV. La couleur en mouvement
Sonia Delaunay (1885-1979), *Rythme*, 1938
Bruce Nauman (1941), *Art Make Up*, 1967-68
Olafur Eliasson (1967), *Your concentric welcome*, 2004

V. La couleur seule
Yves Klein (1928-1962), *Monochrome orange*, 1955

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

TEXTES ET RESSOURCES

UN MONDE EN COULEUR

Un arc-en-ciel, une étoffe, une boîte de pastel à l'huile, un oiseau exotique, une affiche publicitaire, un film en technicolor, la couleur embellit toute chose et nous fascine. En art, elle a toujours été employée, pour donner vie aux formes, exprimer des symboles, une sensibilité. Que l'on songe aux statues grecques, qui, contrairement à ce que l'on a cru pendant longtemps, n'étaient pas blanches avec de grands yeux vides, mais recouvertes de couleurs vives. Au Moyen-Âge, la couleur incarne une symbolique complexe, liée à la spiritualité. Le bleu en particulier devient le symbole des valeurs de la Chrétienté. À la Renaissance, elle est érigée au rang de joyaux par des maîtres tels que Le Titien : l'historien de l'art Erwin Panofsky dit de ses couleurs que « nous pouvons les apprécier [...] comme nous pouvons apprécier des pierres précieuses ». Puis, à partir de la fin du 19e, la couleur accélère sa conquête de l'autonomie par rapport au réel et les artistes l'utilisent désormais librement, non plus en fonction de l'objet à représenter, mais pour répondre à des problèmes de composition. Il faut « se rappeler, disait Maurice Denis, peintre proche de Gauguin, qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ».

Les peintres du 20e siècle s'en sont souvenus, et en premier lieu les Fauves (autour de 1905) qui construisent leur toile en fonction de leur émotion et de la réactivité des couleurs entre elles, par exemple dans le petit tableau de Georges Braque intitulé *L'Estaque*, d'octobre-novembre 1906*. De même pour les Futuristes italiens, dans les années 10, qui prônent l'éclairage électrique pour réveiller les paysages, ou encore pour Sonia Delaunay* qui les peint en mouvement, les couleurs surgissent de la toile en créant des chocs chromatiques. Enfin, pour les tenants de l'abstraction, elles sont ce qui conduit les peintres à des mondes nouveaux, sans objet, d'harmonie ou de rythme, sans fin et, tel Yves Klein*, à des traversées de l'espace.

En écho à ces développements en peinture, les sculpteurs, tel Calder*, introduisent la couleur dans leurs réalisations. Affranchie du réel, elle devient un élément de construction majeur. Elle se fait chatoyante sur les célèbres *Nanas* et autres sculptures de Niki de Saint Phalle*.
Aujourd'hui, la couleur s'invite dans toutes les formes de la création, comme en témoignent les films de Bruce Nauman* qui peint successivement son corps en blanc, en rose, en vert et en noir... , ou l'installation d'Olafur Eliasson* composée de disques colorés et d'un faisceau de lumière. Dans le prolongement des recherches menées conjointement par les scientifiques et les artistes tout au long de l'histoire, ces créateurs utilisent la couleur dans le cadre d'expérimentations, sur la fonction de l'artiste chez le premier, sur l'esthétique des phénomènes naturels pour le second.
C'est cette omniprésence de la couleur dans l'art moderne et contemporain que présente l'accrochage du Centre Pompidou mobile.

* Œuvres présentées dans le parcours *La Couleur*.

Le Centre Pompidou et la couleur

L'histoire du lien entre le Centre Pompidou et la couleur commence dès le projet de construction du bâtiment dans le quartier de Beaubourg. À l'origine de cette initiative, le Président Pompidou organise une consultation auprès de quelques artistes tels que Vasarely ou Agam* « afin de susciter de leur part des observations et des avis sur la coloration générale à donner au bâtiment et à son environnement » (Henri Domerg, chargé de mission au secrétariat général de la Présidence de la République, note de décembre 1971). Les solutions envisagées sont tout d'abord le mariage d'un marron et d'un bleu clair, couleurs de la terre et du ciel. Mais, sur la proposition de l'artiste Jean Dewasne et en accord avec les architectes Renzo Piano et Richard Rogers, ce sont finalement les couleurs vives qui sont retenues et intégrées à la maquette définitive en 1973. Ces couleurs sont surtout visibles sur la façade est du bâtiment où elles permettent d'identifier la fonction des différents tuyaux : bleu pour l'air, vert pour l'eau, jaune pour l'électricité et rouge pour tous les éléments de circulation comme les ascenseurs, monte-charges et escaliers mécaniques.[1]

Le Centre Pompidou mobile présente, lui aussi, une architecture hautement colorée. Réalisée par l'architecte Patrick Bouchain, ce nouveau Centre Pompidou se compose de trois chapiteaux inspirés des arts forains, un accueil et deux espaces d'exposition identifiables par leur couleur.
Dans le sillage de cette histoire entre le Centre Pompidou et la couleur, le premier accrochage du Centre Pompidou mobile célèbre justement cet élément primordial dans l'art des 20e et 21e siècles et permet de présenter une sélection de quatorze œuvres parmi les plus grands chefs-d'œuvre des collections. Le commissaire en est Emma Lavigne, conservateur du Musée national d'art moderne.

1. Pour plus de précisions sur l'architecture du Centre Pompidou, voir le **dossier pédagogique consacré à l'architecture du Centre Pompidou**

L'ACCROCHAGE - LES ARTISTES ET LEURS ŒUVRES

I. Couleurs primaires, noir et blanc

Camaïeux de jaune ou de bleu, éclats de rouge ou contraste du noir et du blanc, l'emploi des couleurs de base témoigne d'une radicalité que les artistes appellent de leurs vœux, dans un but scientifique, esthétique, poétique ou parfois même un brin provocateur.



Photo Jean-Claude Planchet
Service audiovisuel du Centre Pompidou (Dist. RMN-GP)
© Adagp, Paris

FRANTIŠEK KUPKA (1871-1957)

***La Gamme jaune*, 1907**

Huile sur toile, 79x79 cm
Don d'Eugénie Kupka, 1963 - AM 4165 P

Ce tableau est-il un portrait ? Et, le cas échéant, qui représente-t-il ? On y voit en effet un personnage bien mystérieux. Avec son livre refermé sur un doigt, sa tête calée dans un coussin, il semble s'être assoupi après une bonne lecture. Mais ses yeux sont grand ouverts, et, plus étrange encore, ils sont entièrement remplis de bleu, contrastant avec le reste de la toile qui baigne dans un camaïeu de jaunes. Serait-ce un portrait de Baudelaire – une photo prise par Nadar en 1855 montre le poète dans une position proche et avec le même air songeur – que le peintre admirait beaucoup ? Plusieurs éléments du tableau renvoient en tout cas à un thème cher aux deux hommes ainsi qu'aux avant-gardes artistiques et littéraires de la fin du 19e siècle, les correspondances entre les sons et les couleurs.
De même que pour Baudelaire « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », ici la couleur jaune est celle du rêve éveillé qu'est la littérature (allusion à travers le livre refermé) mais aussi celle d'une musique évoquée par le titre, « gamme jaune ».

Mais ce tableau est-il réellement un portrait ? Ne serait-il pas plutôt l'occasion pour le peintre d'isoler une couleur pour se concentrer sur ses infimes variations, parcourant son spectre chromatique, du vert à l'orangé, tel un pianiste qui s'exerce au passage d'une note à l'autre en faisant ses gammes ? Comme il le fera plus tard dans ses premières toiles abstraites, Kupka construit son tableau par la couleur avec une minutie quasi scientifique. Sur les pas de Gauguin qui, en 1889, avait peint un *Christ Jaune* sur un fond en partie jaune, Kupka radicalise la recherche et s'achemine vers une peinture qui, après les couleurs, s'attaquera à la décomposition des formes.

Voir ***Le Christ Jaune*** de **Paul Gauguin**, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

Biographie

Kupka est originaire d'Opocno, une petite ville de Bohême orientale, aujourd'hui en République Tchèque. Il s'initie à l'art en suivant des cours de dessin dans une école d'art locale, puis intègre en 1889 l'Académie des Beaux-arts de Prague. Là, il fréquente un atelier de peinture religieuse où la sensibilité du cœur est privilégiée : cette conception de l'art sera déterminante pour l'œuvre à venir de Kupka. Il est ensuite admis à l'Académie des Beaux-arts de Vienne en 1892, mais délaisse les cours pour enrichir sa culture personnelle : il s'intéresse à la philosophie, aux sciences, au spiritisme et s'engage dans la théosophie.
Cette émulation le conduit, en 1896, à Paris, où il gagne sa vie comme illustrateur et affichiste, s'inspirant du travail de son compatriote tchèque Alphonse Mucha, avec lequel il se lie d'amitié. Cette expérience le convainc sans doute définitivement de la puissance de la couleur.
En 1906, il s'installe à Puteaux – il y restera jusqu'à la fin de sa vie – où il rencontre Marcel Duchamp et ses frères. Avec eux, il découvre le cubisme et s'implique dans les recherches avant-gardistes, établissant des liens entre la peinture, la musique, la science et la philosophie. De ce point de vue, *Gamme jaune* est une œuvre charnière dans son travail. De même qu'un grand nombre d'artistes de l'époque, il est marqué par la philosophie de Bergson, en particulier par *l'Évolution créatrice*, 1907, où la vie est pensée sur le modèle de l'art. Ses tableaux s'éloignent alors de la représentation pour chercher une réalité moins immédiate. À partir de 1911, ce ne sont plus que des bandes colorées sur fonds monochromes qui composent ses toiles, faisant de lui l'un des pionniers de l'abstraction.
Longtemps sous-estimée, son œuvre est reconnue à partir des années 50, comme celle de l'un des grands maîtres du 20e siècle.

Pour en savoir plus sur **František Kupka**, consulter le dossier pédagogique ***Naissance de l'art abstrait***

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

L'Arbre rouge, [Grimaldi après la pluie], vers 1912

Huile sur toile, 92,5x73,4 cm
Achat 1979 - AM 1979-108



Photo Philippe Migeat - Service audiovisuel du Centre Pompidou (Dist. RMN-GP)

De même qu'avec le tableau précédent on se demandait s'il s'agissait bien d'un portrait, on s'interroge sur le rapport qu'entretient celui-ci avec la notion de paysage. En le découvrant, on songe, en effet, à l'évocation d'une forêt automnale avec ses feuilles rougeoyantes. Toutefois l'impression qui se dégage de l'ensemble n'est pas la douce mélancolie de l'arrière-saison. Les aplats de rouge vermillon surgissent en se découpant sur un fond noir, gris et blanc, comme s'ils avaient été ajoutés sur une photographie ancienne. Plus que l'automne, c'est une forêt en feu qui apparaît ici, le feu ravageur des peintres d'avant-garde du début du 20e siècle.

Le tableau a appartenu à Guillaume Apollinaire, poète mais aussi critique d'art, auteur du premier ouvrage sur le cubisme en 1913. La toile de Picabia est d'ailleurs reproduite dans ce livre : par la décomposition des formes et les facettes en camaïeu de gris du fond, elle s'apparente aux peintures de ce mouvement. Mais le rouge l'en distingue radicalement : il rappelle les couleurs volontairement criardes utilisées par les peintres fauves et, plus encore, l'appel à la révolte lancé par les peintres du futurisme italien. Carlo Carrà l'explicitera clairement dans son manifeste intitulé *La Peinture des sons, des bruits et des odeurs*, 1913. Selon lui, la peinture « réclame » (notamment) « les rouges, rouououououges, très très rououououououges qui criiiiiient » (« I rossi, rooooossssi roooooosssissssimi che griiiiiidano »). Picabia, avec son *Arbre rouge*, anticipe ce programme.

Biographie

D'origine espagnole, Francis Picabia naît à Paris en 1879 dans une famille très aisée. Elevé par son père et son grand-père – sa mère décède quand il a sept ans –, il pratique la peinture et le dessin en autodidacte, puis à l'École des arts décoratifs où il est admis aux côtés de Georges Braque et de Marie Laurencin. Tour à tour tenté par l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme, l'abstraction, le futurisme, il collabore activement à la diffusion des avant-gardes, notamment à New York où il séjourne fréquemment dans les années 1910. Mais il tourne vite en dérision le sérieux de ces mouvements pour leur préférer le dadaïsme qu'il pratique en provocateur. En témoigne l'insolite *Chapeau de paille ?*, 1921, un tableau composé d'un bout de ficelle, d'un carton d'invitation à une fête collés sur la toile et, en diagonale, d'une inscription : « m..... pour celui qui le regarde » !

Au milieu des années 20, devenu richissime grâce à un héritage, il s'installe dans le sud de la France où il fait construire un château. Sa vie se partagera désormais entre les mondanités, les yachts et les casinos et la peinture à laquelle il revient sans cesse. Dans les années 30 et 40, il retourne même à une figuration de facture très classique, à la limite du kitsch. Tout au long de sa vie, Picabia a pris le contre-pied des courants établis.

Dossiers pédagogiques à consulter en complément :
Le fauvisme et ses influences sur l'art moderne
Les avant-gardes avant 1914 : futurisme, rayonnisme, orphisme
Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive

Pour en savoir plus sur **Francis Picabia,** voir ***le site officiel*** sur l'artiste

PABLO PICASSO (1881-1973)
Femme en bleu, 1944

Huile sur toile, 130x97 cm
Don de l'artiste 1947 - AM 2733 P



Photo Jean-Claude Planchet - Service audiovisuel du Centre Pompidou (Dist. RMN-GP)

Les tableaux de la période bleue font partie des œuvres les plus célèbres de Picasso. Ce sont principalement des intérieurs, des portraits et autoportraits, réalisés entre 1901 et 1904. Ils expriment une grande tristesse, celle d'un homme dont l'ami, l'artiste Carlos Casagemas, avec lequel il a séjourné à Paris, vient de se suicider.
Lorsqu'il peint sa *Femme en bleu* en 1944, Picasso se réfère très certainement aux toiles de cette période : il y trouve une source d'inspiration dans le contexte d'une guerre durant laquelle il est très isolé.

Dans ce camaïeu de bleus, assombri par un réseau de cernes noirs, seules quelques parties roses contrastent avec l'ensemble, évoquant la chair du modèle. Mais, précisément, ces parties illuminent le tableau de l'intérieur, comme si une lueur d'espoir apparaissait sur fond de mélancolie. C'est la fraîcheur d'une jeune femme brune dont le visage est plutôt serein si on le compare avec des portraits antérieurs. Picasso a beaucoup peint les femmes qui ont partagé sa vie, tout d'abord Fernande pendant la période cubiste, puis Olga lorsqu'il revient à la figuration à la fin des années 1910… Comme pour *Femme en bleu*, il les représente souvent dans une position classique, assises dans un fauteuil. À vrai dire, il a même décliné ce motif dans tous les styles picturaux qu'il a inventés. Mais ici le camaïeu de bleu revisité et les quelques aplats de rose plus ou moins clairs évoquent un sentiment particulier, contrasté, comme une renaissance après la mort. Il reflète peut-être un nouveau départ, sa rencontre pendant la guerre avec Françoise Gilot.

Biographie

Pablo Ruiz Picasso naît en 1881 à Malaga et grandit à Barcelone. Très tôt, il suit le chemin de son père, professeur de dessin, et intègre successivement les Écoles des beaux-arts de Barcelone et de Madrid.
De 1901 à 1904, période durant laquelle il effectue des allers et retours entre l'Espagne et Paris, ses tableaux sont tous dominés par une tonalité bleue, d'où le terme de « période bleue ». Cette prépondérance du bleu est-elle le signe annonciateur d'un rôle central de la couleur dans son œuvre ? La « période bleue » est suivie d'une « période rose », plus légère, où reviennent fréquemment des motifs de saltimbanques. Mais, dès 1907, avec la période cubiste, Picasso l'exclut de son œuvre en même temps que l'espace traditionnel de la représentation du réel (perspective et géométrie euclidienne), pour ne conserver que des camaïeux de gris et de beige.
Dans les années 20, Picasso réintègre des couleurs vives, voire criardes qui vont de pair avec des formes anguleuses et agressives. Elles font écho à ses disputes avec Olga. La couleur redevient alors pour le peintre un des moyens par lesquels transparaissent ses états d'âme.

Pour en savoir plus sur **Picasso,** consulter le dossier pédagogique ***Picasso, dans les collections du Musée***

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Papa gymnastique, 1972

Peinture vinylique sur stratifié, 227x107 cm
Inscription à l'inventaire 1975 - AM 1975-DEP 38

De 1962 à 1974, le peintre Jean Dubuffet réalise des peintures, des sculptures, des architectures et même tout un décor de théâtre avec des personnages et des accessoires à partir de dessins inspirés de gribouillages au stylo à bille. Fidèle à son principe de départ, Dubuffet y limite ses couleurs au blanc pour le fond, au noir pour les contours et au bleu et rouge pour d'éventuels aplats ou hachures, soit les couleurs du papier ordinaire et des stylos à bille.

Papa gymnastique fait partie de cet ensemble que Dubuffet a baptisé *Cycle de l'Hourloupe* et plus précisément des 175 accessoires réalisés pour son insolite pièce de théâtre *Coucou Bazar*, jouée plusieurs fois dans les années 70. « Sans doute fera-t-on reproche à mon spectacle de se situer hors catégories, confiait Dubuffet. Il est bien sûr que son statut est ambigu et qu'on peut se demander s'il s'adresse aux amateurs de théâtre ou aux amateurs de peinture. Il a pour auteur un peintre, et non un dramaturge ni un chorégraphe ; la peinture est sa seule source ; il est comme un développement de la peinture, une animation de celle-ci. Il est comme un tableau qui cesserait d'être seulement une image à regarder, mais qui prendrait réelle existence et vous accueillerait en son dedans (...). »

Pour composer ce vaste tableau en mouvement, Dubuffet a conçu des sculptures, ou plutôt des « praticables » mobiles. Certains sont montés sur roulettes, ou animés par une machinerie, tandis que d'autres, tels que *Papa gymnastique*, peuvent être déplacés par des accessoiristes cachés derrière.
En tant qu'élément de cet ensemble aussi drôle qu'inventif, cette sculpture, loin d'incarner la rigueur du noir et blanc, évoque au contraire la prolixité d'un artiste qui a su ériger le dessin à l'échelle monumentale.

Pour en savoir plus sur **Jean Dubuffet**, consulter :
Le ***site de la Fondation Dubuffet*** à Périgny-sur-Yerres
Le dossier pédagogique ***Jean Dubuffet (1901-1985)***, l'exposition du centenaire, au Centre Pompidou



Photo Jacques Faujour - Service de la documentation photographique du MNAM (Dist. RMN-GP)

Biographie

Fils d'un grand négociant de vin aisé, Jean Dubuffet rejette très vite l'éducation bourgeoise de son enfance. Après des études d'art à l'Académie Julian, il cesse toute pratique artistique pendant quelques années pour revenir à la peinture en autodidacte, réalisant des toiles aux matières épaisses et recherchées. Il commence à exposer à la fin de la guerre et se fait remarquer par une série de portraits, souvent très drôles, parfois grinçants, des peintres et écrivains qu'il fréquente : cette série réalisée entre 1946 et 1947 s'intitule avec malice *Plus beaux qu'ils croient*.
Il s'intéresse aussi à l'art des enfants et des aliénés qu'il contribue à faire reconnaître comme de véritables créations en les rassemblant sous le terme d'*art brut*. En 1948 il fonde la Compagnie de l'art brut, une structure visant à constituer une collection d'œuvres, aujourd'hui visible à Lausanne.

À partir de 1962, Dubuffet entame le *Cycle de l'Hourloupe*, suivi d'autres ensembles où la couleur est de plus en plus présente. À la fin de sa vie, ce sont les *Sites* avec des cellules peuplées de personnages, puis les *Mires* au graphisme plus nerveux qui envahissent les cimaises des musées avec d'immenses formats, et toujours la même énergie débordante qui caractérise l'art de Dubuffet. Il publie aussi quelques livres, dont *Asphyxiante culture*, en 1968, qui est un appel à la révolte contre la culture classique.

II. Couleurs en liberté

Légères, suspendues dans l'espace, les couleurs sont utilisées par les artistes – cette fois-ci en les combinant – pour créer des sensations d'apesanteur ou au contraire de chutes des corps. Elles font ressentir la manière dont les corps occupent l'espace.

FERNAND LÉGER (1881-1955)

Les Grands Plongeurs noirs, 1944

Huile sur toile, 189x221 cm
Dation 1982 - AM 1982-102 - AM 1982-DEP 8



Photo Jacques Faujour - Service de la documentation photographique du MNAM (Dist. RMN-GP)

Dernière d'une série réalisée par Fernand Léger durant son exil à New York pendant la guerre, cette œuvre est le fruit d'une élaboration précise, à partir d'une scène qui a retenu son attention. « En 1940, raconte Léger, je travaillais mes plongeurs à Marseille, cinq ou six personnes en train de plonger. Je pars aux États-Unis et je vais un jour dans une piscine. Les plongeurs, n'étaient plus cinq ou six, mais deux cents à la fois. Allez vous y reconnaître!
À qui la tête ? À qui la jambe ? À qui les bras ? Je ne savais plus. Alors j'ai fait les membres dispersés dans mon tableau. »

On comprend ainsi que ces corps s'enchevêtrent, dessus, dessous, debout, couchés, à l'endroit, à l'envers, expriment le dynamisme des plongeurs suspendus dans l'air, se faufilant dans l'eau, puis courant pour plonger de nouveau. Les couleurs des personnages évoquent, pêle-mêle, les peaux plus ou moins bronzées et la variété des maillots de bains qui constituent un ensemble bariolé. Avec cette toile, Léger donne à voir les baigneurs des temps modernes, à la fois inscrits dans la longue tradition occidentale du nu et le mode de vie du 20e siècle.

Mais, au-delà de ce motif, le tableau résout un réel problème pictural, celui de la représentation de la chute d'un corps. En effet, voici comment Léger poursuit l'explication : « Je crois être beaucoup plus vrai que Michel-Ange quand il étudie le détail des muscles de chaque membre. Les personnages qu'il a peints dans la chapelle Sixtine, je les ai bien vus : ils ne tombent pas, ils restent accrochés dans tous les coins de l'édifice [...] Moi, je vous assure que lorsque les garçons de Marseille se précipitaient dans l'eau, je n'avais pas le temps d'apercevoir les détails, et mes plongeurs, ils tombent. »
Grâce aux cernes noirs des contours qui serpentent à travers la toile et maintiennent les corps en un volume compact sur le fond clair, Léger réussit en effet à faire ressentir la sensation d'un corps suspendu en l'air, le temps d'un plongeon.

Biographie

Fernand Léger est né le 4 février 1881 à Argentan dans l'Orne. Indiscipliné à l'école, il commence très tôt un apprentissage chez un architecte où il fait preuve d'un grand talent pour le dessin. Il se rend alors à Paris et fréquente l'École des Arts décoratifs ainsi que l'Académie Julian. Installé dans le quartier de Montparnasse, il rencontre le milieu artistique parisien et se lie d'amitié avec des artistes et des écrivains, Robert Delaunay, Marc Chagall, Blaise Cendrars... Après avoir peint des toiles impressionnistes, il rejoint les cubistes, mais, contrairement à eux, n'abandonne jamais la couleur dans ses tableaux.
En 1913, il réalise une série de toiles qu'il nomme des *Contrastes de formes*, construites sur le principe de « l'opposition des valeurs, des lignes et des couleurs contraires ». Ce sont des accumulations de cylindres, de tubes et de parallélépipèdes formés de contours noirs et de bandes de couleurs pures qui expriment un joyeux dynamisme.
Léger ne cesse en effet de peindre des toiles où la couleur joue un rôle vivifiant, en lien avec son engagement humaniste. Car pour lui, « la couleur est une nécessité vitale. C'est une matière première indispensable à la vie, comme l'eau et le feu. On ne peut concevoir l'existence des hommes sans une ambiance colorée ». La peinture est donc pour Léger un moyen de rendre aux hommes un élément qui leur est naturel mais leur manque bien souvent. À la fin de sa vie, il réalise des toiles monumentales qui habitent l'espace, des peintures murales et contribue, par ses œuvres et ses textes, à une riche réflexion sur le rôle de la couleur dans l'architecture.

Pour en savoir plus sur **Fernand Léger**, consulter :
Le ***site du Musée Fernand Léger***, à Biot
Le dossier pédagogique ***Fernand Léger, dans les collections du Musée***
Le parcours multimédia interactif : ***Fernand Léger, Composition aux trois figures, 1932***

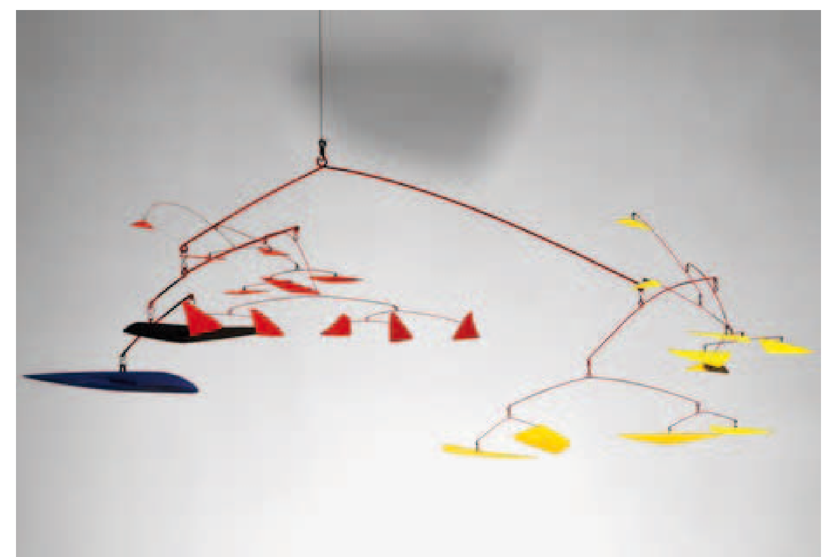


Photo Georges Meguerditchian - Service audiovisuel du Centre Pompidou (Dist. RMN-GP)

ALEXANDER CALDER (1898-1976)
Deux vols d'oiseaux, 1954
Titre attribué : *Grand mobile*

Sculpture, Mobile
Tôle d'aluminium et fils d'acier peints, 55x400 cm
Don de l'artiste 1966 - AM 1511 S

De chaque côté d'un balancier suspendu au plafond, des ramifications et des petites feuilles de métal colorées s'équilibrent entre elles momentanément. Car elles sont si légères qu'un souffle d'air suffit à les agiter et à faire bouger le tout.
Sous des allures modestes, voire fragiles, cette sculpture est en fait révolutionnaire.
Appartenant à l'ensemble des *mobiles* – terme trouvé par Marcel Duchamp – que Calder réalise depuis les années 30, elle prend le total contre-pied de la sculpture traditionnelle. Traitant de sujets édifiants avec des formes solides et pérennes, les bronzes et marbres classiques se veulent être l'incarnation d'une immobile éternité. Au contraire, les sculptures de Calder sont aériennes et évoquent la fugacité d'un instant, comme ici la rencontre poétique de deux oiseaux en vol.

Ce mobile révolutionne aussi l'histoire de l'art d'un point de vue plus précis encore, celui de l'usage de la couleur dans la sculpture. Parce que jusqu'au début du 20e siècle on a cru la sculpture antique immaculée, la couleur a été longtemps mise à l'écart du travail en volume. Calder est l'un des premiers artistes à lui restituer son rôle et sera suivi en cela par tous les sculpteurs de la deuxième moitié du 20e siècle.

Biographie

Calder est né en 1898 en Pennsylvanie. Après une formation d'ingénieur qu'il saura plus tard mettre à profit dans son œuvre, il décide, au début des années 20, de se consacrer à l'art. Il fréquente une école de dessin et de peinture à New York, puis, en 1926, s'installe pour quelques années à Paris. C'est là, après sa découverte des avant-gardes de l'époque, notamment le surréalisme et l'abstraction, qu'il réalise ses premières sculptures originales : des structures en fil de fer qui s'apparentent à des *dessins dans l'espace*.

Franchissant un pas de plus dans la remise en cause de la sculpture classique, Calder réalise au début des années 30 ses premiers mobiles. Perfectionnés au fur et à mesure des années, ces mobiles lui apportent très vite une grande renommée. De retour aux États-Unis pendant la guerre, Calder bénéficie par exemple, dès 1945, d'une grande rétrospective au Museum of Modern Art de New York. Parallèlement aux mobiles, il invente aussi les *stabiles* qui sont comme un retour à la sculpture monumentale, profitant des acquis des mobiles, et en particulier de l'introduction de la couleur dans la sculpture.

Pour en savoir plus sur **Alexander Calder**,
consulter le dossier pédagogique de l'exposition ***Calder. Les années parisiennes (1926-1933)***





Photo Jacques Faujour - Service de la documentation photographique du MNAM (Dist. RMN-GP)

NIKI DE SAINT PHALLE (1930-2002)
L'Aveugle dans la prairie, 1974

Polyester peint au vinyle, armature métallique et grillage
Homme lisant son journal: 120x118x117 cm
Vache : 184x307x107 cm
Achat 1980 - AM 1980-47

Ensemble sculptural composé de deux pièces, une vache plutôt volumineuse recouverte de motifs colorés, fleurs, taches, rayures, et un homme en costume noir et blanc lisant son journal, cette œuvre est à la fois drôle et grinçante.
Drôle par le contraste des deux éléments, chacun positionné sur son socle, qui passe notamment par la couleur. La multiplicité des teintes vives procure à la vache un air d'allégresse qui fait totalement défaut à l'homme, concentré sur la grisaille de son journal.

Mais, au-delà de cette première impression humoristique, l'œuvre est aussi une critique du monde moderne car l'homme y apparaît comme fermé à la beauté du monde. Il ne voit pas l'extraordinaire vache campée tranquillement à côté de lui, absorbé par de lointaines nouvelles communiquées par son journal. Il incarne « l'aveugle dans la prairie » annoncé par le titre de l'œuvre, l'homme d'aujourd'hui hermétique à son environnement le plus insolite soit-il.

Biographie

Niki de Saint Phalle est une artiste franco-américaine. Après des premières œuvres de style naïf dans les années 50, elle réalise des pièces caustiques qui témoignent de son engagement féministe. Au début des années 60, ce sont des séances de tirs à la carabine organisées dans des galeries dont le but est de percer des poches de couleurs sur des toiles. Les peintures qui en résultent expriment la violence contenue de la jeune femme qui, par ce geste, s'approprie la posture machiste du cow-boy.

Puis Niki de Saint Phalle construit d'énormes sculptures de femmes qu'elle recouvre de rebuts et d'objets trouvés, de vieux jouets par exemple, pour les rendre à la fois touchantes et monstrueuses : elles incarnent la femme partagée entre l'acceptation de son rôle traditionnel d'épouse et de mère et la révolte face à l'aliénation que ce rôle implique.
Mais ce sont surtout ses *nanas* qui rendent l'artiste extrêmement célèbre, des sculptures représentant des femmes aux formes généreuses, recouvertes de couleurs vives. C'est dans ce style que Niki de Saint Phalle réalise notamment, en 1983, les sculptures de la Fontaine Stravinsky, située près du Centre Pompidou, en contrepoint des structures métalliques plus sobres de son compagnon Jean Tinguely.

En complément, consulter le dossier ***Le Nouveau réalisme***, **Niki de Saint Phalle**, *Crucifixion*, 1963

III. Couleurs en jeu

Comment les couleurs interagissent-elles entre elles? Comment parviennent-elles à créer des effets optiques ou psychologiques, des impressions de scintillement, voire de mouvement, comme si elles étaient vivantes? C'est ce que certains artistes ont cherché à expérimenter à travers des œuvres surprenantes.

GEORGES BRAQUE (1882-1963)
L'Estaque (Le Port de la Ciotat), octobre-novembre 1906

Huile sur toile, 50x60 cm
Donation Mme Georges Braque 1965 - AM 4297 P



Service de la documentation photographique du MNAM (Dist. RMN-GP)

« Quand vous êtes parti à l'Estaque, est-ce à cause de Cézanne ? », a demandé un jour l'historien de l'art Jacques Lassaigne à Georges Braque. « Oui, a-t-il répondu, et avec une idée déjà faite. Je peux dire que mes premiers tableaux de l'Estaque étaient déjà conçus avant mon départ. Je me suis appliqué encore, néanmoins, à les soumettre aux influences de la lumière, de l'atmosphère, à l'effet de pluie qui ravive les couleurs. »

Georges Braque séjourne à l'Estaque d'octobre 1906 à 1907 et y peint quelques petits tableaux qui témoignent de l'évolution de son style. Comme il le laisse très bien entendre, à cette époque, il est encore un jeune artiste sous l'influence de ses maîtres. Le petit tableau peint à son arrivée en octobre-novembre est encore marqué par son intérêt pour la peinture impressionniste, découverte quand il était étudiant. Les couleurs acidulées et arbitraires, tel que le mauve sur la route et dans le ciel, lui viennent du fauvisme qui l'a enthousiasmé lors de la première exposition du mouvement en 1905. Et puis, comme il y insiste, c'est surtout Cézanne, le maître du paysage et de la construction par la couleur qu'il cherche à imiter.
Cézanne avait, en effet, séjourné à l'Estaque à plusieurs reprises et y avait résolu nombre de ses problèmes picturaux. Braque lui emboîte le pas pour, lui aussi, trouver sa personnalité artistique.

Tout dans cette toile, provient d'un jeu inspiré, d'une légèreté de la couleur et du geste qui ne s'appesantit jamais. La couleur construit le paysage en étant à la fois points, lignes, surfaces, rythmes. Elle semble résulter de l'expérience inverse déployée dans la toile réalisée en octobre, *L'Estaque (La Ciotat*, 60x73,5 cm, collection du Mnam)[1], peinte dans d'épaisses matières, où s'imposent de puissants contrastes (le rouge et le vert, le bleu et l'orange, le jaune et le violet). Ici, s'ils sont toujours présents, les contrastes ont été comme dissous par la lumière (rose/vert, violet/orange, ...). On notera la présence du blanc qui contribue à faire respirer cette symphonie colorée.

Biographie

Georges Braque naît à Argenteuil en 1882. Son père, artisan décorateur, lui enseigne ses premières notions de peinture, essentiellement un savoir-faire technique tel que le trompe-l'œil et le faux bois. Braque saura s'en souvenir quand, plus tard, dans sa période cubiste, il conduira une réflexion sur l'illusionnisme et la perspective.
En 1900, il s'installe à Paris pour poursuivre sa formation artistique et découvre les avant-gardes de l'époque. Conquis par le fauvisme, il adopte sa problématique de construction de l'espace pictural par la couleur. Il est aussi très impressionné par la complexité de l'œuvre de Cézanne qu'il découvre dans toute son ampleur grâce à la rétrospective qui se tient au Salon d'Automne en 1907.
Mais, cette même année, une autre rencontre est déterminante pour son œuvre : il fait la connaissance de Picasso, alors occupé aux *Demoiselles d'Avignon*. Braque se lance à son tour dans la décomposition des formes, écartant progressivement la couleur pour se concentrer sur l'espace. À l'automne 1908, sa première exposition personnelle a lieu à Paris où sont présentées les œuvres qu'il vient de peindre lors de son deuxième séjour à l'Estaque. C'est pour qualifier ces toiles que le critique d'art Louis Vauxcelles invente le terme de *cubisme*. Braque se consacrera à cette recherche aux côtés de Picasso jusqu'à la guerre. Puis, dans les années 20, il reprendra une recherche solitaire où il réintroduira la couleur.

Dossiers pédagogiques à consulter en complément :
Le fauvisme et ses influences sur l'art moderne, dans les collections du Musée / *L'Estaque (la Ciotat)*, 1906[1]
Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive, chapitre 1 – Braque et Picasso, la naissance du cubisme / *Le Viaduc à L'Estaque*, (juin-juillet) 1908, *Grand Nu*, 1907-1908
Le cubisme, dans les collections du Musée / *Le Viaduc à L'Estaque*, 1908, *Les Usines du Rio-Tinto à L'Estaque*, 1910, *Compotier et cartes*, 1913

JOSEF ALBERS (1888-1976)

Affectionate (Homage to the Square), 1954

Affectueux (Hommage au carré)

Huile sur Isorel, 81x81 cm
Achat de l'État 1967, attribution 1976 - AM 1976-921 - AM 1971-DEP 4
29536 - FMA 12

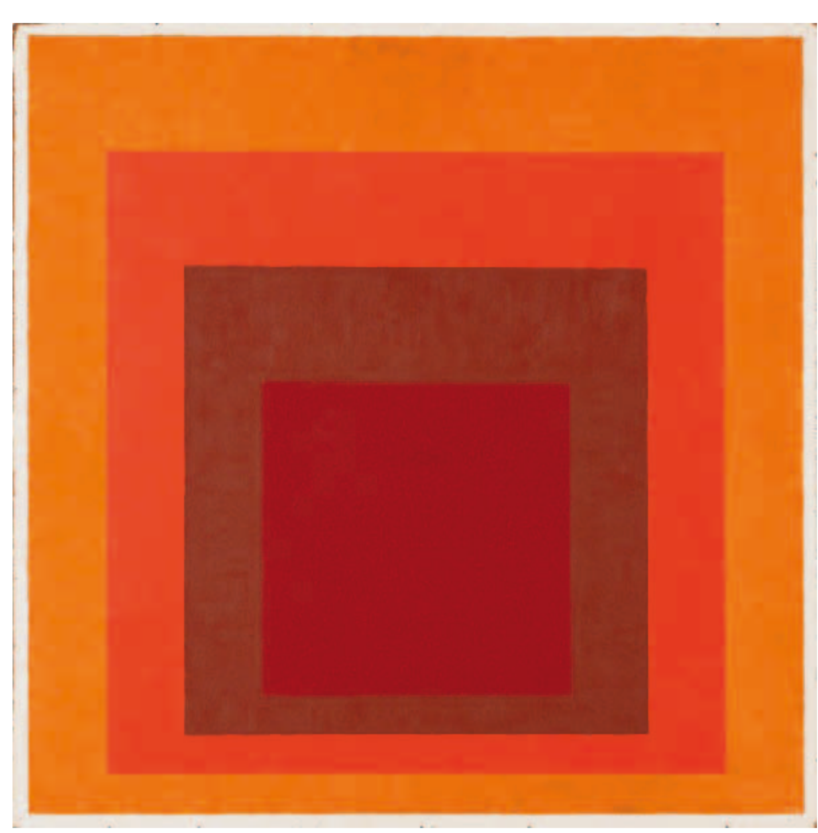


Photo Bertrand Prévost - Service audiovisuel du Centre Pompidou (Dist. RMN-GP)

Scientifiques dans leur méthode, mais poétiques et sensibles dans leur but, les peintures que Josef Albers réalise sans relâche à partir de la fin des années 40 et pendant vingt ans, constituent une somme de connaissance sur les couleurs. En effet, malgré leur nom générique d'Hommage au carré, elles sont moins des peintures abstraites géométriques, que les incarnations d'une quête visant à connaître la puissance des couleurs.
Les carrés qui s'emboîtent, savamment décentrés, ne sont qu'un dispositif simple permettant l'analyse du comportement des couleurs : le peintre observe leurs réactions entre elles, celles qui dominent les autres, celles qui s'effacent… Car pour lui, une couleur n'est jamais la même, elle varie en fonction de son étendue, de son intensité et de son environnement. C'est ce qu'il appelle « la relativité et l'instabilité de la couleur ». « Confronter la couleur, ça me bouleverse » disait-il, tant ce programme d'étude est riche.

Avec l'« Affectueux » hommage au carré, le peintre observe l'interaction d'une gamme de couleurs plus ou moins lumineuses agencées autour d'un centre rouge. C'est tout d'abord une couleur légèrement plus terne, confinant au marron, qui l'entoure, confrontée à son tour à un orange vif, elle-même encadrée d'un orange plus clair. Ensemble, ces quatre couleurs donnent une impression de relief dynamique, comme si elles se poussaient les unes et les autres pour avancer et reculer.

Au revers de chaque toile, Albers indique sa recette, les outils, les pigments utilisés, car il ne revendique pas de savoir-faire matériel. Au contraire, il invite tout un chacun à faire l'expérience de la couleur – en observant ses toiles ou, pourquoi pas en en fabriquant d'autres – et à mesurer ses effets. Les *Hommages au carré* font d'Albers l'un des rares artistes à avoir su concilier pédagogie et poésie.

Biographie

Originaire de Westphalie, Josef Albers s'engage d'abord dans la carrière d'instituteur avant de fréquenter successivement l'Académie royale des Beaux-arts de Berlin et l'École d'Arts appliqués du Bauhaus, qu'il intègre à sa création en 1919. Le cours de Johannes Itten sur la couleur, très orienté vers la réflexion spirituelle, sera déterminant pour son œuvre à venir. Son diplôme obtenu, il reste au Bauhaus en tant qu'enseignant où il remplace Itten après son départ en 1923, en assurant, notamment, pour le cours préliminaire, l'apprentissage des fondamentaux.

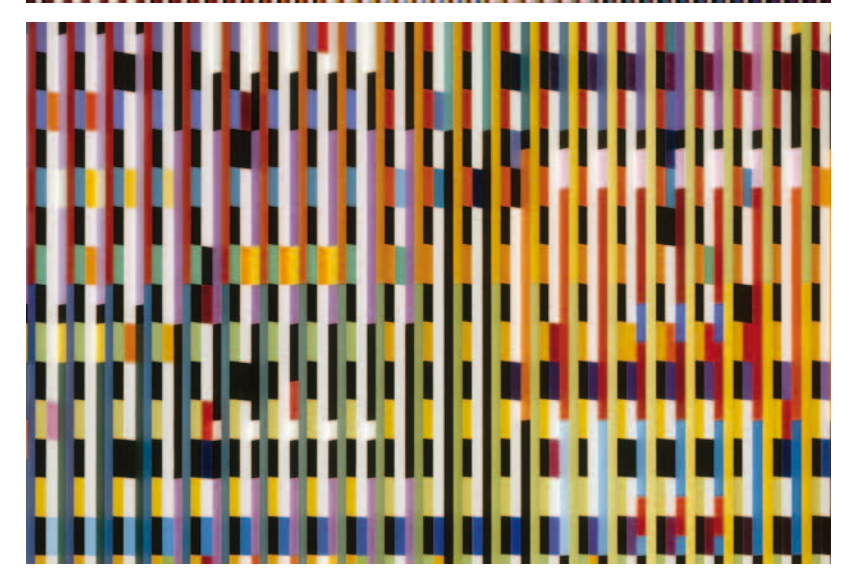
À la fermeture de l'École, en 1933, comme nombre de ses collègues, Gropius, Mies van der Rohe… Albers émigre aux États-Unis – il devient citoyen américain en 1939 – et enseigne dans les meilleures écoles du pays. À son arrivée, il travaille au Black Mountain College, fréquenté par les futurs acteurs de la scène artistique américaine. Puis, à partir de 1950, il occupe la chaire de design de l'Université de Yale. Temporairement, en 1954, il est même invité à l'Université de Honolulu. Grâce à cette activité intense d'enseignement, Albers diffuse l'esprit et les idées héritées du Bauhaus qui auront une grande postérité outre-Atlantique. Dans les dernières années de sa vie, sa renommée ne cesse de croître, comme en témoignent les nombreuses invitations, expositions et commandes, aux États-Unis, en Allemagne, en France et jusqu'en Australie.

En complément, consulter le ***site de la Fondation Josef et Anni Albers***

YAACOV AGAM (1928)

Double métamorphose III - Contrepoint et enchaînement, 1968-69

Œuvre en 3 dimensions. Installation mixte. Huile sur relief d'aluminium, 124x186 cm, Achat de l'État, attribution 1976 - AM 1976-920



(Dist. RMN-GP)

Un tableau que l'on n'embrasse pas du regard, mais qui oblige à se déplacer pour en découvrir tous les secrets, voilà le projet de Yaacov Agam lorsqu'il crée, en 1953, des tableaux transformables. Traditionnellement, un tableau se déploie devant nous, dans un espace donné, alors que le temps du déroulement est réservé à la musique et à la littérature. C'est cette distinction qu'Agam cherche à abolir en ajoutant à la peinture ce qu'il nomme la 4e dimension, le temps.

Ainsi, pour y parvenir, ses œuvres impliquent toujours des métamorphoses rendues possibles par la couleur : elles sont conçues pour être vues différemment de face, de profil d'un côté et de profil de l'autre côté, grâce à une multitude de facettes colorées qui forment différents motifs selon les points de vue.
Double métamorphose III fonctionne sur ce modèle. De face, une constellation colorée ponctuée de noir s'offre au spectateur, lui suggérant l'idée d'une image cachée. D'un côté, il découvrira un entrelacs de formes géométriques et de l'autre un monochrome issu de la synthèse des couleurs.

Biographie

Artiste d'origine israélienne, Yaacov Agam étudie l'art à Zurich auprès de Johannes Itten, ancien enseignant du Bauhaus spécialisé dans la question de la couleur. Mais il s'intéresse aussi à l'architecture, à la musique, à l'histoire de l'art, ce qui le conduit à aborder la création en la replaçant dans le contexte plus global de l'existence humaine. La question du temps, en lien aussi avec ses convictions religieuses, le passionne tout particulièrement.

Installé à Paris en 1951, Agam se rapproche des futurs artistes de l'art cinétique qui gravitent autour de la galerie Denise René. Il partage avec eux le projet de mettre en mouvement la peinture et la sculpture. Mais, contrairement à la plupart des artistes de l'art cinétique qui introduisent du mouvement au sein des œuvres mêmes, Agam l'intègre à ses tableaux par le biais du spectateur qu'il oblige à se déplacer devant l'œuvre.

L'artiste israélien obtient très vite un grand succès, tant ses œuvres semblent refléter l'esprit de son temps. De nombreuses commandes monumentales affluent du monde entier, la plus célèbre en France étant le Salon de l'Elysée du Président Pompidou qui fait aujourd'hui partie des collections du Musée national d'art moderne.

En complément, consulter le dossier pédagogique :
L'art cinétique, dans les collections du Musée

IV. La couleur en mouvement

Comme évoqué précédemment, les couleurs peuvent créer des illusions de mouvements ou amener le spectateur à se déplacer. Mais certains artistes ont exploré encore plus précisément le pouvoir des couleurs en mouvement et leur capacité à évoquer le monde moderne.

SONIA DELAUNAY (1885-1979)

Rythme, 1938

Huile sur toile, 182x149 cm
Donation Sonia Delaunay et Charles Delaunay 1964 - AM 4093 P

Dès 1912 Sonia Delaunay peint des toiles composées suivant la loi du « contraste simultané ». Élaborée au 19e siècle par le chimiste français Michel-Eugène Chevreul, cette loi indique que l'intensité d'une couleur varie en fonction de celles qui se trouvent à proximité, et que le maximum d'intensité est atteint par la confrontation entre une couleur et sa complémentaire (une couleur primaire et l'addition des autres, par exemple le jaune confronté au violet).

À l'origine de recherches impressionnistes et pointillistes, la loi du contraste simultané est reprise par Sonia Delaunay dans un sens très particulier : l'incarnation du dynamisme de la vie moderne. « Moi, je ne parle pas de cette théorie (Chevreul) », confie-t-elle d'ailleurs. « Je me contente de voir partout des contrastes dans les choses de la vie. » Elle en tire un enseignement minimal qui lui permet de traduire plastiquement ses impressions au sein de ce monde bouleversé par tant de nouveautés. Ainsi est rendu visible le rythme d'un train sur les rails, lorsqu'elle illustre le poème de Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* en 1913. De même pour les danses endiablées au Bal Bullier de Montparnasse, dans un gigantesque tableau de la même année. Ou encore lorsqu'elle peint le dynamisme du nouveau paysage urbain après l'installation de l'éclairage électrique au début du 20e siècle, par exemple dans *Prismes électriques*, 1914.

Tout au long de son œuvre, Sonia Delaunay applique ce principe de la construction par contraste de couleurs qu'elle fait évoluer. À partir des années 30, elle et son mari réalisent des toiles qu'ils baptisent *Rythme*, et qui toutes obéissent, par rapport aux toiles des années 10, à une recherche de simplification et de clarification. Dans la toile de Sonia de 1938, les contrastes de couleurs sont construits à partir de cercles et arcs de cercle qui se superposent, avec des zones plus ou moins denses. Dans les arcs de cercle au second plan, de fines bandes confrontent les couleurs à leur complémentaire et produisent des effets d'accélération, tandis qu'au centre quelques aplats blancs suggèrent des temps d'arrêt qui calment le tout. Parvenue à la maturité de son art, Sonia Delaunay agence sa toile avec autant de vigueur que de sensibilité. Elle propose l'équivalent pictural d'un morceau de jazz.



Photo Bertrand Prévost - Service audiovisuel du Centre Pompidou (Dist. RMN-GP)

Biographie

Artiste d'origine russe, Sonia Terk quitte son pays très jeune pour étudier l'art en Allemagne. Elle s'installe ensuite à Paris, en 1905, où elle découvre Gauguin et les fauves qui deviennent ses principales références. Les peintures qu'elle réalise dès lors comportent des couleurs très vives qui leur confèrent des qualités décoratives en même temps qu'une énergie quasi mystique. C'est entre ces deux pôles qu'oscilleront toujours ses créations. Mais ce qui les caractérisera surtout, à partir de la deuxième décennie du 20e siècle, c'est une forme d'abstraction qu'elle met au point avec le peintre Robert Delaunay qu'elle a épousé en 1910. Tous deux composent des toiles structurées de part en part par la couleur selon la loi des contrastes simultanés pour refléter le dynamisme de la vie moderne.

Toutefois l'œuvre de Sonia Delaunay ne se limite pas à sa peinture et à sa collaboration avec son mari. Elle a travaillé avec de nombreuses personnalités, des poètes tels que Cendrars et Tzara, le chorégraphe Diaghilev ou le cinéaste Marcel L'Herbier. En outre, parallèlement à sa peinture, elle a beaucoup participé au renouveau des arts appliqués au 20e siècle, en concevant des objets, des livres, des robes et même des motifs pour décorer des voitures de sport (par exemple une Matra 530 en 1968) sur le principe des contrastes simultanés.

BRUCE NAUMAN (1941)

Art Make Up, 1967-68

Ensemble de 4 films conçus pour être projetés simultanément sur les 4 murs d'une pièce : *White* (1967), *Pink* (1968), *Green* (1967-68), *Black* (1967-68)
Film cinématographique 16 mm couleur, silencieux, durée : 49'
(Distributeur : Leo Castelli Gallery)
Achat 1974 - AM 1974-F0239 - F60239





Photogrammes (Dist. RMN-GP)

Réalisés à ses débuts, les quatre films qui forment *Art Make Up* sont très représentatifs de l'art de Nauman. Son corps est la matière première de son travail, un choix qui s'est imposé à lui par la force des choses mais qui a donné lieu à une très riche réflexion sur le rôle de l'artiste. « Quand j'ai quitté l'école, explique-t-il […] je n'avais aucune chance de pouvoir parler de mon œuvre. Beaucoup de choses parmi celles que je faisais alors ne menaient à rien, et j'ai donc cessé de les faire. Je me suis retrouvé seul dans l'atelier, et je me suis posé la question fondamentale de ce qu'un artiste fait lorsqu'il se trouve ainsi. Ma conclusion fut que j'étais un artiste et que j'étais dans l'atelier, et que par conséquent tout ce que je faisais dans l'atelier devait être de l'art. Et ce que je faisais en réalité, c'était boire du café et marcher de long en large. Il s'agissait alors de structurer ces activités de sorte qu'elles soient de l'art, ou qu'elles aient la cohésion nécessaire pour devenir accessibles aux gens. »

Dans *Art Make Up*, Nauman se recouvre successivement le torse de ces quatre couleurs : le blanc, le rose, le vert et le noir, en fixant la caméra comme s'il se regardait dans un miroir. Ayant l'impression d'être derrière une glace sans tain, le spectateur, occupé à observer ce mystérieux rituel, est entraîné, à son insu, à participer.
À l'origine, cependant, les quatre films n'étaient pas faits pour être montés les uns après les autres, mais pour être projetés simultanément sur les quatre cimaises d'une salle du Musée de San Francisco, et constituer un environnement que le spectateur expérimente avec son propre corps en déambulant dans l'espace, au centre des images. Avec ce projet, Nauman voulait instaurer un dialogue entre lui et le visiteur, le corps de l'un se projetant sur le corps de l'autre, l'un devenant le miroir de l'autre.

Biographie

Né en 1941 dans l'Indiana, Bruce Nauman entreprend tout d'abord des études de mathématiques et de physique. En 1964, rompant avec cette première orientation, il s'installe en Californie où il fréquente une école d'art et découvre les nouvelles pratiques nées à la fin des années 50 : la performance, le cinéma expérimental et la vidéo.

Réalisant tout d'abord des performances – des actions simples et courtes, comme traverser un espace en suivant un train, se balancer dans le coin d'une pièce – qu'il ne sait où montrer, il décide de les filmer. Très rapidement ses films et vidéos deviennent plus que de simples enregistrements : ce sont de véritables créations plastiques. Il cadre en coupant les têtes, monte les images en les basculant à l'horizontale ou en les renversant sens dessus dessous. Dès le début des années 70, il devient l'un des principaux artistes vidéastes, aux côtés de Dan Graham ou de Vito Acconci. De grandes expositions lui sont consacrées aux États-Unis et en Europe.

Par la suite, il réalise des installations, plus ou moins vastes, qui offrent au spectateur l'occasion d'expérimenter des espaces déroutants, de s'interroger sur sa perception du temps et de l'espace, guidé le long de corridors, à la découverte de vidéos ou d'autres dispositifs destinés à le court-circuiter.

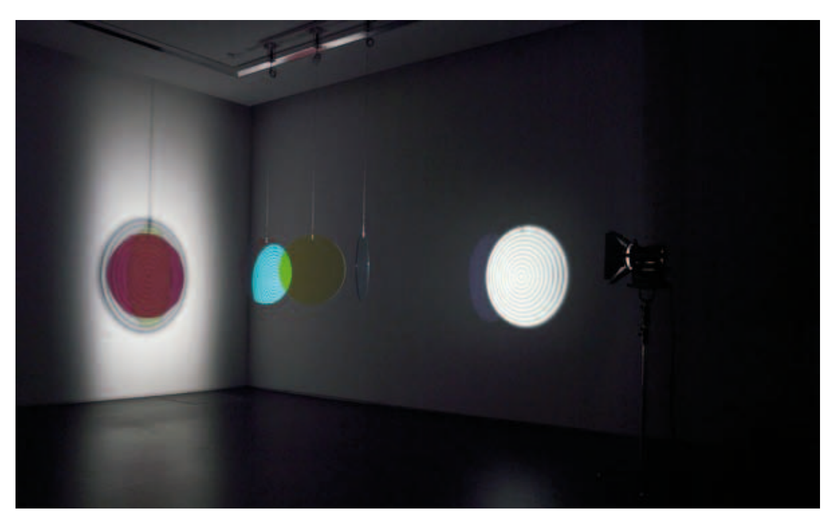
Après une longue période de pause durant laquelle il s'occupe de son ranch, il revient à la vidéo avec une installation monumentale (qui se décline en plusieurs versions avec des variantes), *Mapping the studio*, en 2001. Il s'agit d'un ensemble d'images enregistrées dans son studio la nuit, lorsqu'il en est absent, monté en sept films et diffusé en même temps par sept vidéoprojecteurs. Selon les versions, les films sont colorisés, montés à l'envers ou avec des changements soudains, ce qui procure une impression d'intense activité. Comme si le studio, la nuit, travaillait sans lui. Avec Nauman, l'art naît d'un rien.

Pour en savoir plus sur **Bruce Nauman**, voir la page que lui consacre ***l'Encyclopédie des Nouveaux Médias***

OLAFUR ELIASSON (1967)

Your concentric welcome, 2004

Installation avec de la lumière
3 disques en verre
dimensions variables (surface au sol minimale 16m²)
diamètre : verre optique jaune et verre optique magenta : 74,8cm ; disque miroir : 70,5cm
Achat 2004 - AM 2004-435



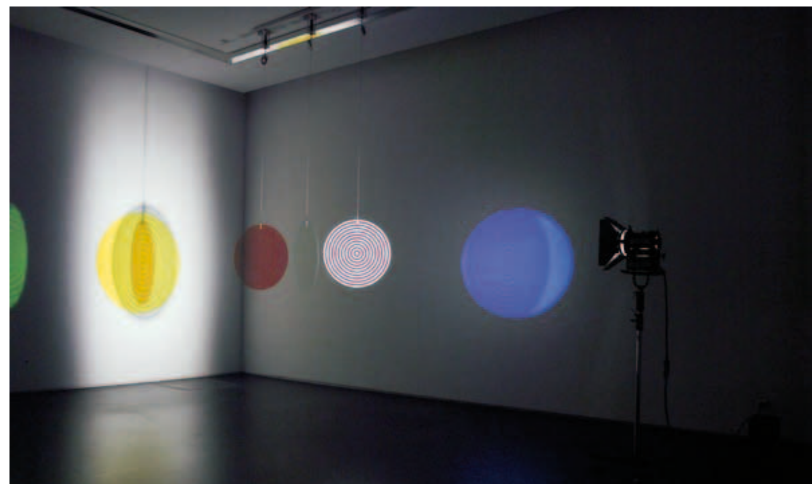


Photo Philippe Migeat - Service audiovisuel du Centre Pompidou (Dist. RMN-GP)

Dans une grande pièce noire, Olafur Eliasson a installé quelques éléments qui évoquent autant l'expérience scientifique que l'œuvre d'art. Trois disques alignés sont suspendus chacun par un câble fixé au plafond et mu par un petit moteur. Un disque est jaune transparent, un autre magenta et le troisième est un miroir. Un projecteur les éclaire tous trois, traçant une ligne de lumière qui se reflète dans le miroir et traverse les deux disques colorés. Au fond de la salle, les interactions qui en résultent se projettent, en perpétuel changement.

Le dispositif rappelle les expériences sur la diffraction de la lumière de Newton, au 17e siècle, grâce auxquelles le savant avait pu démontrer que la lumière blanche se compose des lumières de l'arc-en-ciel. Il rappelle également une projection cinématographique qui serait, ici, une projection primitive, sans film, avec seulement de la lumière et des couleurs. Le résultat est fascinant, hypnotisant, à la manière du très ironique *Anemic cinema* (1926) de Marcel Duchamp (un film montrant des disques rotatifs où sont dessinées des spirales) auquel Eliasson se réfère implicitement.
Dans ce dispositif, le spectateur est plongé au cœur d'une expérience, mais il est aussi pris à parti. Car, à l'opposé d'un jeu de citation et d'effets esthétiques gratuits, la pièce veut lui suggérer une réflexion très actuelle sur le rapprochement de l'art et de la science, désormais moins perçue comme un idéal d'objectivité que comme une activité humaine où la fiction et l'imaginaire jouent un rôle central, ce qui est le cas, par exemple, dans la physique quantique. En confrontant l'univers de la science à celui du cinéma et du musée où il est transposé, Eliasson interroge la nature de la perception, entre vérité et fiction.[1]

[1] À voir et à écouter, en complément, **une conférence de Bruno Latour sur le thème *Le débat Bergson / Einstein***, où Olafur Eliasson était convié, juin 2010.
Consulter le **site d'Olafur Eliasson**

Biographie

Olafur Eliasson est né en 1967 à Copenhague où il étudie à l'Académie royale des Beaux-arts. Dès ses premiers travaux, au début des années 90, ses thèmes de prédilection se profilent dans des séries de photos et des installations où l'objectivité et la subjectivité, la nature et le beau se rencontrent et mutuellement s'interpellent.
La lumière et la couleur, aussi, sont déjà omniprésentes. Dans l'installation intitulée *Room for one Color* de 1997, une grande pièce éclairée d'une multitude de néons jaunes, le spectateur, immergé dans une ambiance globale, expérimente avec tous ses sens l'impact de la couleur.

Dans les années 2000, Olafur Eliasson poursuit ses recherches à travers des projets de plus en plus ambitieux, répondant à des commandes et des invitations publiques et privées. Le plus spectaculaire d'entre eux est *Weather Project*, une installation monumentale présentée dans le Turbine Hall de la Tate Modern, en 2003. En pénétrant dans ce vaste espace, le spectateur se sentait baigné d'une lumière à la fois douce et radieuse, émanant d'un soleil gigantesque. Mais il comprenait, presque immédiatement, qu'il s'agissait en réalité d'un demi-cercle formé de néons jaunes, qui se reflétait dans un miroir au plafond. Avec cette pièce, Eliasson donnait l'illusion d'un phénomène météorologique extraordinaire tout en révélant la machinerie qui en était à l'origine. Les sensations du spectateur étaient en contradiction avec ce qu'il savait.
Tout aussi sensationnelle est l'expérience que l'artiste propose avec l'ascenseur conçu pour l'Espace Louis Vuitton à Paris : pénétrer et voyager dans un espace totalement noir et isolé des sons extérieurs en ne percevant que sa propre conscience.

Continuant d'interroger la perception, les œuvres d'Eliasson se déploient de plus en plus souvent à l'échelle de l'architecture, voire à l'échelle de la ville, avec des réalisations temporaires ou permanentes en extérieur, par exemple avec la réalisation de la façade d'une grande salle de concert à Reykjavik en 2010.

V. La couleur seule

Au cours du 20e siècle, des peintres ont expérimenté la peinture monochrome, à commencer par Malevitch avec son énigmatique *Carré blanc* sur blanc de 1918. Au milieu des années 50, Yves Klein s'inscrit dans la continuité de cette recherche et devient l'un des plus célèbres peintres de monochromes.



Photo Philippe Migeat - Service audiovisuel du Centre Pompidou (Dist. RMN-GP)

YVES KLEIN (1928-1962)
Monochrome orange, juin 1955

Pigment pur et résine synthétique sur toile, 50x150 cm
Achat 1985 - AM 1985-13

Orange, vert, jaune, blanc, les premières peintures d'Yves Klein sont des monochromes de toutes les couleurs et de toutes les dimensions. Si, par la suite, les couleurs et les formats se réduisent, en revanche, Klein conserve tout au long de son œuvre son principe de base selon lequel un tableau ne doit comporter qu'une seule couleur. À l'époque du tableau orange, il signe même parfois « Yves le monochrome ». Cette radicalité a pour but de préserver la peinture d'éléments extrinsèques tels que l'interprétation psychologique.

Mais, plus encore, la couleur est le moyen d'atteindre une dimension spirituelle. En effet, selon Yves Klein, « Jamais par la ligne, on n'a pu créer dans la peinture une quatrième, cinquième ou une quelconque autre dimension ; seule la couleur peut tenter de réussir cet exploit. La monochromie est la seule manière physique de peindre permettant d'atteindre à l'absolu spirituel » (*Sur la monochromie*). C'est pour atteindre la dimension de l'immatériel qu'Yves Klein, à partir de 1957, réalise un grand nombre de monochromes bleus, couleur qu'il assimile à « ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible » (*L'architecture de l'air*).

Biographie

Yves Klein naît le 28 avril 1928 à Nice. Bien que ses parents soient tous deux artistes, il s'oriente dans un premier temps vers une tout autre carrière et vers d'autres préoccupations. C'est tout d'abord le judo qu'il pratique à un très haut niveau. Suite à un séjour de perfectionnement au Japon, il revient en France avec un quatrième dan, grade qu'aucun Français n'a atteint à cette époque. La Fédération Française de Judo lui refusant d'enseigner, il ouvre en 1955 sa propre école, qu'il décore de petites toiles monochromes réalisées en amateur. La couleur semble donc s'imposer spontanément à lui, mais dans un usage particulier. Parallèlement au judo, Yves Klein s'intéresse à la mystique des *Rose-Croix*. Dans cette perspective, les monochromes qu'il peint deviennent aussi des objets de culte : il les investit d'une puissance spirituelle. Ce n'est que dans un second temps qu'il expose ses peintures en tant qu'œuvres d'art.

En 1957, le bleu devient sa couleur de prédilection. Il recouvre ses toiles d'un mélange de pigment bleu outremer dont il fait breveter la formule en 1960 sous le nom d'*IKB* (*International Klein Blue*). Mais il réintroduit peu à peu dans son œuvre d'autres couleurs qu'il utilise dans un sens hautement symbolique : l'or, la monnaie de l'absolu, et le rose qui évoque l'incarnation. Cette trilogie de bleu, d'or et de rose sera récurrente dans ses dernières œuvres, aux côtés de travaux plus expérimentaux comme les peintures de feu, réalisées à l'aide d'un chalumeau à gaz.

Pour en savoir plus sur **Yves Klein**, consulter :
Le dossier de l'exposition ***Yves Klein. Corps, couleur, immatériel***, présentée au Centre Pompidou en 2007
Le site des ***Archives Yves Klein***

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Dossiers pédagogiques

www.centrepompidou.fr

- Le fauvisme et ses influences sur l'art moderne dans les collections du Musée
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Fauvisme/index.html
-Le cubisme, dans les collections du Musée
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cubisme/Cubisme.htm
- Naissance de l'art abstrait, dans les collections du Musée
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html
- Les avant-gardes avant 1914 : futurisme, rayonnisme, orphisme, dans les collections du Musée
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Futurisme/ENS-futurisme.htm
- Le *Nouveau réalisme*, dans les collections du Musée
http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm#image07
- L'art cinétique, dans les collections du Musée
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cinetique/ENS-cinetique.html
- *Picasso*, dans les collections du Musée
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-PICASSO/ENS-picasso.html
- *Fernand Léger*, dans les collections du Musée
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-leger/ENS-leger.html
- *Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, exposition
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-futurisme2008/ENS-futurisme2008-00-intro.html
- Alexander Calder.
***Les années parisiennes (1926-1933)*, exposition**
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-calder/ENS-calder.html
- Jean Dubuffet (1901-1985), l'exposition du centenaire
www.centrepompidou.fr/education/ressources/Ens-dubuffet/ENS-dubuffet.html
- *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, exposition
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Klein/ENS-klein.htm
- Découvrir l'architecture du Centre Pompidou
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-architecture-Centre-Pompidou/accueil.htm

Autres ressources multimédias

www.centrepompidou.fr

- L'Encyclopédie des Nouveaux Médias
www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?LG=FRA&DOC=IDEN&ID=9000000000067788
- Conférence de Bruno Latour sur le thème *Le débat Bergson / Einstein*, où Olafur Eliasson était convié, juin 2010.
www.centrepompidou.fr/videos/2010/20100621-latour/index.html
- Fernand Léger, Composition aux trois figures, 1932, parcours multimédia interactif pour les publics handicapés
http://www.handicap.centrepompidou.fr/handicapcp/site/index.php?page=module_b
- Mini-site Matisse-Picasso, pour le jeune public
http://www.centrepompidou.fr/expositions/matissepicasso/

Sites d'artistes

- Site officiel sur Francis Picabia
www.picabia.com
- Site de la Fondation Dubuffet
www.dubuffetfondation.com/fondfset.htm
- ***Site du Musée Fernand Léger*,** à Biot
www.musee-fernandleger.fr/
- Site d'Olafur Eliasson
www.olafureliasson.net/
- Site des Archives Yves Klein
www.yveskleinarchives.org/index.html

Site Éduscol

http://www.eduscol.education.fr/cid47916/liste-des-mots-classee-par-frequence-decroissante.html

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Essais

- Michel Pastoureau, *Les couleurs de nos souvenirs*, Seuil, 2010
- Georges Roque, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Gallimard, 2009
- John Gage, *La couleur dans l'art*, Thames & Hudson, 2009
- John Gage, *Couleur et culture*, Thames & Hudson, 2008
- Philip Ball, *Histoire vivante des couleurs : 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Hazan, 2005
- Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Panama, 2005
- Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Folio Essais, 2004
- Jean-Philippe Lenclos, *Couleurs de la France - Géographie de la couleur*, Le Moniteur éditions, 2003
- Johannes Itten, *Art de la couleur, Approche subjective et description objective de l'art,* 1961 ; Dessain et Tolra, 2001
- Josef Albers, *L'Interaction des couleurs*, 1963 ; traduction française 1974, Hazan
- Jean Dubuffet, *Texturologie,* Livre de poche 10/18, 1965
- Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* ; traduction française Gonthier, 1964 ; Denoël, 1973
- Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, poème, 1913
- Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, 1911 ; traduction française Denoël, 1989
- Charles Baudelaire, Salon de 1846, « De la couleur » in *Critique d'art*, Gallimard, Folio Essais, 1992
- Goethe, *Traité des couleurs*, publié de 1808 à 1810 sous le titre *Théorie des couleurs ;* Triades, 2000

Catalogues d'exposition

- *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 2006
- *Le printemps de la couleur*, exposition au Musée Matisse de Nice, Paris RMN, 2000
- *Le bleu de l'été*, exposition au Musée Matisse de Nice, Paris RMN, 2000

Ouvrages jeune public

- Anne Weiss, *La couleur, c'est tout un art !,* Centre Pompidou, 2011
- Sophie Curtil, *Le musée en 10 couleurs*, Paris, Centre Pompidou, 2006
- Elizabeth Amzallag-Augé, *Jaune orpiment et autres jaunes*, Paris, Centre Pompidou, 2006
- Elizabeth Amzallag-Augé, *Rouge alizarine et autres rouges*, Paris, Centre Pompidou, 2006
- Elizabeth Amzallag-Augé, *Bleu zinzolin et autres bleus*, Paris, Centre Pompidou, 2003
- Mila Boutan, *Le Grand Livre de la couleur*, Paris, Gallimard, 2004 (à partir de 3 ans)

Pour consulter les autres dossiers sur les expositions, les collections du Musée national d'art moderne, les spectacles, l'architecture du Centre Pompidou

En français
En anglais

CONTACTS

Afin de répondre au mieux à vos attentes, nous souhaiterions connaître vos réactions et suggestions sur ce document

Vous pouvez nous contacter via notre site Internet, rubrique Contact, thème éducation

CRÉDITS

© Centre Pompidou, Direction des publics, mai 2011
Texte : Vanessa Morisset
Design graphique : C-album / Astrid de la Chapelle & Clémence Passot
© pour les œuvres : 2011
Coordination : Marie-José Rodriguez, responsable éditoriale des dossiers pédagogiques
Responsable de la médiation pour le CP mobile : Pierre Ryngaert

TEXTES ET RESSOURCES

TEXTES

Ce que disent les artistes

František Kupka, Pablo Picasso, Henri Matisse, Jean Dubuffet, Fernand Léger, Alexander Calder, Georges Braque, Josef Albers, Yaacov Agam, Sonia Delaunay, Bruce Nauman, Olafur Eliasson, Yves Klein

La couleur des poètes

Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire

Quelques théoriciens de la couleur

Léonard De Vinci, Michel-Eugène Chevreul, Johannes Itten

RÉFÉRENCES AUX PROGRAMMES SCOLAIRES

La couleur : notion fondamentale

La couleur : objet isolé

La couleur : autres références

Pour les lycées professionnels

LE VOCABULAIRE DE LA COULEUR

LA COULEUR : QUELQUES-UNS DE SES ENJEUX POUR LA PHILOSOPHIE DE L'ART MODERNE



NIKI DE SAINT PHALLE (1930-2002). ***L'Aveugle dans la prairie,*** **1974** © Niki Charitable Art Foundation / Adagp, Paris

TEXTES

Ce que disent les artistes

FRANTIŠEK KUPKA

Extrait de : František Kupka, « Sens et sentiment de la couleur », *La création dans les arts plastiques,* traduction par Erika Abrams, éditions Cercle d'art, 1989

Telle est la puissance des associations qu'elles peuvent faire paraître un jaune-orangé plutôt froid. [...] Les épithètes « chaud » ou « froid », appliquées aux couleurs, sont donc, pour ainsi dire, une affaire de goût. [...] Après avoir contemplé un certain temps une étendue de couleur jaune-orangé, considérée comme très chaude, je sens émerger dans ma vision un bleu complémentaire, proche du violet, qui semble jaillir des froides profondeurs d'un lac de montagne – effet qui s'intensifie encore si je ferme les yeux. » (p.128.)

Le jaune – c'est le citron, la paille, le blé qui prend des teintes dorées en mûrissant. Le jaune a été la couleur de l'infamie, la marque des mauvais lieux, l'emblème des lépreux et des juifs. Très apprécié au temps de l'Empire romain, il est au Tibet la couleur du grand lama, la couleur impériale en Chine et celle du deuil en Égypte. (p. 139.)

PABLO PICASSO

Extrait de : Marie-Laure Bernadac et Michael Androula, *Picasso. Propos sur l'art,* éditions Gallimard, Paris, 1998

La couleur n'est efficace que dans la mesure où elle représente un des éléments constructifs du volume. Tout le monde sait qu'une surface blanche paraîtra toujours plus grande qu'une surface noire de même dimension. C'est élémentaire, c'est même puéril. Néanmoins, cela n'empêche pas les imbéciles de vouloir en déduire immédiatement des lois et des règles générales pour venir m'expliquer l'art de peindre. (p. 22.)

On dit : un tableau c'est de la couleur. Oui, mais c'est faux. Un tableau c'est un sujet. Personne n'ose plus le dire. (p.114.)

On travaille avec peu de couleurs, ce qui donne l'illusion de leur nombre c'est [qu'elles ont] été mises à leur juste place. (p.118.)

Une couleur n'a pas besoin d'avoir une forme définie. Ce n'est même pas désirable. Quand elle atteint un point un peu au-delà de ses limites, elle s'irradie jusqu'à la zone neutre, et l'autre teinte la rejoint au bout de sa course. À ce moment-là, on peut dire que la couleur respire. (p.121.)

Tout de même, avant de mourir, je voudrais devenir ce que c'est, la couleur... (p.136.)

TEXTES

Ce que disent les artistes

HENRI MATISSE

Extraits de : Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, éditions Hermann, Paris, 1992
Rôle et modalités de la couleur (1945)

Les couleurs ont une beauté propre qu'il s'agit de préserver comme en musique on cherche à conserver les timbres. Question d'organisation, de construction, susceptibles de ne pas altérer cette belle fraîcheur de la couleur. [...] Ce qui compte le plus dans la couleur, ce sont les rapports. [...] Sans doute, il existe mille façons de travailler la couleur, mais quand on la compose, comme le musicien avec ses harmonies, il s'agit simplement de faire valoir des différences. [...]
La couleur n'est jamais une question de quantité mais de choix. [...] La couleur n'atteint sa pleine expression que lorsqu'elle est organisée, lorsqu'elle correspond à l'intensité de l'émotion de l'artiste.
[...] Il n'est pas possible de séparer dessin et couleur. [...] Le dessin compte beaucoup aussi. C'est l'expression de la possession des objets. Quand vous connaissez à fond un objet, vous pouvez le cerner par un trait qui le définira entièrement. [...]
La couleur contribue à exprimer la lumière, non pas le phénomène physique mais la seule lumière qui existe en fait, celle du cerveau de l'artiste. [...]
Appelée et nourrie par la matière, recréée par l'esprit, la couleur pourra traduire l'essence de chaque chose et répondre en même temps à l'intensité du choc émotif. (p. 199.)

Extraits de : Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny, *Matisse, un siècle de couleur : le bleu de l'été*, éditions RMN, Paris

Pour moi, une couleur, c'est une force. Mes tableaux se composaient de quatre ou cinq couleurs qui avaient des entrechoquements entre elles, qui donnent des sensations d'énergie. Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe. Quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel. [...] Chez moi c'est la composition, faite avec des couleurs, qui est le principal élément. Ce sont des couleurs qui créent une certaine expression sur l'esprit du spectateur, expression combinée par le mélange. (p. 20.)

Instinctivement, j'ai fini par considérer les couleurs comme des forces qu'il fallait assembler selon son inspiration. Les couleurs sont transformables par les rapports, c'est-à-dire qu'un noir devient tantôt noir-rouge si on le met près d'une couleur un peu froide comme le bleu de Prusse, tantôt noir-bleu si on le met près d'une couleur qui a un fond extrêmement chaud orangé, par exemple. Et alors, à ce moment-là, je suis parti sur une palette que je composais pour chaque peinture au moment de mon travail, me permettant de supprimer de mon tableau une des primordiales comme un rouge, comme un jaune, comme un bleu, ce qui est tout à fait contraire à la théorie du néo-impressionnisme basée sur les complémentaires. Chez moi, toutes les couleurs chantent ensemble. Elles ont la force nécessaire au chœur, c'est comme un accord de musique. (p. 39.)

TEXTES

Ce que disent les artistes

JEAN DUBUFFET

Extrait de : Karim Ressouni-Demigneux, « Jean Dubuffet. Prospectus et tous écrits suivants (1945) », in *Les grands traités de peinture*, éditions Beaux-Arts, Paris, 2010

La manière dont une couleur est appliquée importe plus que le choix même de cette couleur. Il n'y a pas de couleurs à proprement parler mais des matières colorées. La même poudre d'outremer prendra une infinité d'aspects différents selon qu'elle sera mêlée d'huile, ou d'œuf, ou de lait, ou de gomme. Et qu'ensuite elle sera appliquée sur du plâtre, sur du bois, sur du carton ou sur une toile (et, naturellement, suivant quelle toile et sa préparation). Lissée ou non. Plus ou moins opaque. Ce qu'il y a dessous transparaît toujours quelque peu et joue, même s'il est difficile de discerner cela bien précisément à l'œil nu. Les mêmes couleurs, employées inconsidérément, paraîtront insipides, et, bien employées, chargées de sens. Un satin noir, un drap noir, une tache d'encre noire sur du papier, un cirage noir sur des chaussures, la suie noire d'une cheminée, le goudron et tout ce qui est noir est justement identifié dans le qualificatif NOIR. Noir est une abstraction ; il n'y a pas de noir ; il y a des matières noires, mais diversement car il y a des questions d'éclat, mat ou luisant, de poli, de rugueux, fin, etc., qui ont une grande importance. Semblablement si la même pâte noire est appliquée par le peintre avec un pinceau tendre ou un pinceau dur, ou avec une spatule ou une éponge, avec un chiffon ou le doigt ou un bâton, et si elle est appliquée en traînées, et si ces traînées sont horizontales ou verticales, ou croisées ou obliques, ou si elle est torchonnée en mouvements circulaires, ou si pulvérisée, et si granulée ou lisse, ce n'est pas du tout la même chose. Et si c'est du noir broyé à l'huile ou à la colle, et si la poudre est plus ou moins fine, et s'il est plus ou moins liquéfié à l'usage. Tout ceci est capital. Cet aspect et façon d'apposition d'une couleur sont même beaucoup plus importants que le choix de cette couleur même. Il est assez peu important d'employer du noir ou du bleu ou du rouge pour peindre un visage ou un arbre, alors que ce l'est beaucoup plus de faire de la couleur choisie un certain emploi. C'est au point que mon tableau pourrait bien être peint avec seulement du noir (pas du noir et du blanc, rien que du noir) – mais diversifié et appliqué de mille façons appropriées – sans y perdre grand-chose, au lieu que, reproduit dans les mêmes couleurs qui s'y trouvent mais privé de toute cette diversité, il ne signifierait plus rien. Les couleurs ont moins d'importance qu'on se l'imagine communément. Mais la manière de les apposer, davantage. » (p. 251.)

TEXTES

Ce que disent les artistes

FERNAND LÉGER

Extrait de : « La couleur dans le monde ». Texte d'une conférence donnée à plusieurs reprises par Fernand Léger en 1937, reproduit dans *Fonctions de la peinture,* Paris Gallimard, Folio Essais, 2004

La couleur est une nécessité vitale. C'est une matière première indispensable à la vie, comme l'eau et le feu. On ne peut concevoir l'existence des hommes sans une ambiance colorée. Les plantes, les animaux se colorent naturellement ; l'homme s'habille en couleur. Son action n'est pas que décorative ; elle est psychologique. Liée à la lumière, elle devient intensité ; elle devient un besoin social et humain.
Le sentiment de joie, d'émulation, de force, d'action se trouve renforcé, élargi par la couleur.
Elle sert de défense aux animaux en les camouflant. Grinçante et violente sur un masque chinois ou nègre, elle fait peur. Son action est loin d'être explorée dans son sens utile et vital.
Le monde en a toujours été préoccupé ; les costumes du Moyen Âge sont éclatants.
Le XVIII[e] siècle en a réalisé toutes les nuances, mais les campagnes, les villes restaient grises. C'est après la guerre que tout à coup les murs, les objets se colorent violemment. Les maisons s'habillent de bleu, de jaune, de rouge. Des lettres énormes s'y inscrivent.
C'est la vie moderne éclatante et brutale.
Comment l'événement a-t-il pris naissance?
Revenons avant guerre.
À ce moment, peu de couleurs sur les murs : la rue est calme. La campagne possède ses arbres, ses plantes, ses fleurs ; elles entrent dans l'appartement ; elles sont de la famille. Un serin jaune, une fleur rouge étaient des événements colorés.
Vint la guerre. La guerre fut grise et camouflée : une lumière, une couleur, un ton était interdit sous peine de mort. Une vie de silence, une vie nocturne à tâtons, tout ce que l'œil pouvait enregistrer et percevoir devait se cacher et disparaître.
Personne n'a vu la guerre, caché, dissimulé, à quatre pattes, couleur de terre l'œil inutile ne voyait rien. Tout le monde a « entendu » la guerre. Ce fut une énorme symphonie qu'aucun musicien ou compositeur n'a encore égalé : « quatre années sans couleur ».

1918 : la paix. L'homme exaspéré, tendu, impersonnalisé pendant quatre ans enfin lève la tête, ouvre ses yeux, regarde, se détend, reprend goût à la vie. Frénésie de danse, de dépenses, pouvoir enfin marcher debout, crier, hurler, gaspiller... Un déchaînement des forces vives remplit le monde.
Le petit serin, la fleur rouge sont encore là, mais on ne les voit plus : par la fenêtre ouverte, le mur d'en face, violemment coloré, entre chez vous. Des lettres énormes, des figures de quatre mètres de haut sont projetées dans l'appartement. La couleur prend position. Elle va dominer la vie courante. Il va falloir s'en arranger.
(pp. 205-207.)

ALEXANDER CALDER

Extrait d'*Alexander Calder. Les années parisiennes 1926-1933,* éditions Centre Pompidou, Paris, 2009

Je veux que les choses soient différenciées. Du noir et du blanc tout d'abord, puis du rouge, et après, je suis moins sûr. C'est vraiment pour les différencier, mais je voudrais tout peindre en rouge tant cette couleur me plaît. (p. 39.)

GEORGES BRAQUE

Cahiers de Georges Braque, 1917-1952, Gallimard, NRF

Le peintre pense en formes et en couleurs ; l'objet, c'est la poétique.
La forme et la couleur ne se confondent pas ; il y a simultanéité.
Cézanne a bâti, il n'a pas construit : la construction suppose un remplissage.
Sensation, révélation.
Oublions les choses, ne considérons que les rapports.

TEXTES

Ce que disent les artistes

JOSEF ALBERS

Extrait de : Josef Albers, *Introduction à l'interaction des couleurs*, 1963, Paris, Hachette, 1974 pour la traduction française
Coïncidence assez cocasse, le texte a été rédigé par Albers à Orange, Connecticut !

[...]
Dans sa perception visuelle une couleur n'est presque jamais vue telle qu'elle est réellement – telle qu'elle est physiquement. Cette constatation fait de la couleur le moyen d'expression artistique le plus relatif.
[...]

Tout comme la connaissance de l'acoustique ne rend pas musicien – ni en tant que producteur ni en tant qu'amateur – aucun système de couleurs ne peut en lui-même développer la sensibilité à la couleur. De même, aucune théorie de la composition musicale ne mène en elle-même à la production de musique, et ainsi de suite pour toutes les formes d'art.
Des exercices pratiques montrent, par le moyen des perceptions trompeuses (illusions), la relativité et l'instabilité de la couleur. Et l'expérience enseigne qu'en matière de perception visuelle il existe un écart entre un fait physique et un fait psychique.
Ce qui compte ici – en premier et dernier lieu – n'est pas la prétendue connaissance de prétendus faits, mais la vision – le voir. Le voir implique ici Schauen (comme dans Weltanschauung) et va de pair avec le fantasme, l'imagination.
Cette voie de recherche mènera d'une reconnaissance visuelle de l'interaction entre une couleur et une autre à une conscience de l'interdépendance entre la couleur, la forme et l'emplacement ; entre la couleur et la quantité (c'est-à-dire l'étendue ou/et le nombre, y compris la récurrence) ; entre la couleur et la qualité (intensité de lumière et/ou nuance) et entre la couleur et l'articulation (par des frontières qui séparent ou mettent en connexion).

YAACOV AGAM

Extrait de : Yaacov Agam, « Un art à quatre dimensions », revue *Preuves* n° 7, 1971

Quand on regarde une de mes œuvres, on a aussitôt vingt façons différentes (ou cent, ou dix) d'en prendre connaissance. Selon qu'on se déplace à gauche ou à droite, selon qu'on la contourne, selon qu'on s'en éloigne ou s'en rapproche, de nouvelles figures apparaissent, certaines formes s'estompent, d'autres se nouent ou se dénouent, la ligne devient un autre ordre, puis un désordre, c'est une symphonie de couleurs mise à plat, tout en conservant ses reliefs, comme une partition orchestrale qui serait entièrement audible dans un espace limité visuellement. Y a-t-il une clé ? Oui, et c'est précisément la musique. [...] La musique, ce sont les intervalles. Et le contrepoint. En réfléchissant à la peinture, j'ai constaté qu'on n'utilisait jamais le contrepoint. C'était telle structure, ou bien telle autre. J'ai essayé de transférer à la peinture l'art des intervalles, des gammes, du contrepoint. [...]
Contrairement, en effet, à beaucoup de peintres qui achètent leurs toiles, je fabrique toutes les miennes : ici un fond bois, là un fond aluminium, chaque toile devenant une sorte d'œuvre d'art en soi. De même pour les couleurs. La peinture à l'huile n'est pas solide. J'essaye de mettre au point une peinture laquée lavable, endurante, capable de tenir aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur. Je travaille parfois avec deux cents couleurs sur la palette : c'est d'une difficulté incroyable car, si une seule couleur saute, cela compromet l'ensemble. Je réalise moi-même des travaux appartenant à toute une gamme de métiers (sans avoir jamais appris, mais le besoin est la mère des inventions) et, comme je suis un incorrigible perfectionniste, je recommence inlassablement jusqu'à me dire : cette fois, tu ne peux pas faire mieux.

TEXTES

Ce que disent les artistes

SONIA DELAUNAY

Extrait de : Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil,* 1978, éditions Robert Laffont, 1978. Publié dans le catalogue *Le centenaire Robert et Sonia Delaunay,* éditions Paris/Musées/SAMAM, 1985.
Sonia Delaunay évoque ici ses voyages et recherches en Espagne et au Portugal avec Robert, son époux, au cours des années 1910.

Nos recherches de couleurs purent trouver sur place des applications spontanées, sans que nous tombions dans l'écueil de l'intellectualisme. Les lois scientifiquement découvertes par Chevreul et vérifiées par lui sur l'expérience de couleurs pratiques, furent observées par Robert et par moi dans la nature, en Espagne et au Portugal où l'irradiation de la lumière est plus pure, moins brumeuse qu'en France. La qualité même de cette lumière nous permit d'aller plus loin que Chevreul et de trouver, en plus des accords fondés sur des contrastes, des dissonances, c'est-à-dire des vibrations rapides qui provoquent une exaltation plus grande de la couleur par le voisinage de certaines couleurs chaudes et froides. (p.195.)

Là-bas, nous avons eu une vision de la lumière tout à fait différente. Il y avait tellement de vibrations qu'on voyait la couleur dépouillée d'elle-même, on découvrait la couleur comme une entité en elle-même. C'est à partir de là que nous avons commencé nos recherches. C'était la base. Et le séjour au Portugal a développé encore ça, quoique le Portugal est beaucoup moins vibrant que l'Espagne elle-même, mais plus humain [...]
C'est une base nouvelle de compréhension de la couleur et c'est cela qui rend le peintre humble vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis de la nature, parce qu'il faut se contrôler totalement.
Tous les peintres ont étudié la lumière, mais c'était la lumière posée sur des objets, c'était une lumière complètement descriptive. Tandis que là, nous nous sommes attaqués à l'origine de la lumière, c'est-à-dire le soleil, la lune, c'est-à-dire le prisme des couleurs, quelque chose effectivement qui semblait une bombe dans l'histoire de la peinture. (p.150.)

BRUCE NAUMAN

Extrait de : *Bruce Nauman. Image/ Texte 1966-1996,* éditions Centre Pompidou, Paris, 1997

M.D.A : Pouvez-vous nous parler de la pièce qui s'intitule Art Make-Up ?
B.N. : Si mes souvenirs sont bons, j'ai réalisé deux versions de cette œuvre : l'une en vidéo et l'autre en film. Plus précisément, j'ai réalisé quatre films d'une dizaine de minutes chacun, que j'ai ensuite assemblés. Je ne me souviens pas de l'ordre exact, mais chaque film correspondait à une couleur précise. On me voyait successivement en train de maquiller mon torse et mon visage en blanc, en vert, en violet et en noir. Je crois que dans la version vidéo, il n'y avait que deux couleurs : le noir et blanc – simplement parce qu'il s'agissait d'un film noir et blanc. On pouvait y voir certaines connotations sociales concernant la couleur de la peau par exemple. Il s'agissait aussi de jouer sur les mots *making up art*. (p. 127.)

OLAFUR ELIASSON

Extrait de : Olafur Eliasson, « Some ideas about color », in *Olafur Eliasson, Your Color Memory*, Glenside, 2006

L'expérience de la couleur est étroitement liée à l'expérience de la lumière mais est aussi une question de culture. Autant la perception est liée à la mémoire et à la reconnaissance, autant notre rapport à la couleur est étroitement dérivé de notre environnement culturel. Les Inuits, par exemple, n'ont qu'un mot pour le rouge, mais plusieurs pour le blanc.

TEXTES

Ce que disent les artistes

YVES KLEIN

Extrait de : Yves Klein, « Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur », 1958. Article rédigé pour le premier numéro de la revue d'avant-garde allemande *Zero*, reproduit dans *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits,* Paris, ENSBA, 2001

L'art de peindre consiste, pour ma part, à rendre la liberté à l'état primordial de la matière. Un tableau ordinaire, comme on le comprend dans sa matière générale, est pour moi comme une fenêtre de prison, dont les lignes, les contours, les formes et la composition sont déterminés par les barreaux. Pour moi, les lignes concrétisent notre état de mortels, notre vie affective, notre raisonnement, jusqu'à notre spiritualité. Elles sont nos limites psychologiques, notre passé historique, notre éducation, notre squelette ; elles sont nos faiblesses et nos désirs, nos facultés et nos artifices.

La couleur par contre est de mesure naturelle et humaine, elle baigne dans une sensibilité cosmique. La sensibilité d'un peintre n'est pas encombrée de coins et recoins mystérieux. Contrairement à ce que la ligne tendrait à nous faire croire, elle est comme l'humidité dans l'air ; la couleur, c'est la sensibilité devenue matière, la matière dans son état primordial.
Je ne peux plus approuver un tableau « lisible », mes yeux sont faits non pour lire un tableau, mais pour le voir. La peinture est COULEUR, et Van Gogh s'écria : « Je voudrais être libéré de je ne sais quelle prison ».
Je crois qu'inconsciemment il souffrait de voir la couleur découpée par la ligne et ses conséquences.
Les couleurs seules habitent l'espace, alors que la ligne ne fait que voyager au travers et le sillonner. La ligne traverse l'infini, tandis que la couleur est. Par la couleur, j'éprouve une identification totale avec l'espace ; je suis réellement libre. (pp. 49-50.)

TEXTES

La couleur des poètes

ARTHUR RIMBAUD, *LES VOYELLES,*

Publiée pour la première fois dans la revue *Lutèce*, 1870/1871

A noir, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfes d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs,
frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

CHARLES BAUDELAIRE

Extrait de : *Le peintre de la vie moderne*, 1860

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguer les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible. C'est dans ces considérations que l'artiste philosophe trouvera facilement la légitimation de toutes les pratiques employées dans tous les temps par les femmes pour consolider et diviniser, pour ainsi dire, leur fragile beauté. L'énumération en serait innombrable; mais, pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement maquillage, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur. Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse.

Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature, et de rivaliser avec la jeunesse. On a d'ailleurs observé que l'artifice n'embellissait pas la laideur et ne pouvait servir que la beauté. Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature? Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur.

TEXTES

Quelques théoriciens de la couleur

LÉONARD DE VINCI

Extrait de : Paul Zelanski et Mary Pat Fisher, *Les théories de la couleur,* traduit de l'anglais par Richard Crevier, éditions Thalia, 2006

[…] Le grand artiste de la Renaissance Léonard de Vinci (1452-1519) appuya ses recherches sur une théorie de la couleur. Bien que les philosophies antérieures n'eussent pas considéré le blanc et le noir comme des couleurs, Léonard les inclut au nombre des couleurs « simples » qui sont l'outil de base de l'artiste : le blanc, le jaune, le vert, le bleu, le rouge et le noir. Il observa le phénomène connu plus tard sous le nom **contraste simultané**, où l'on constate que des teintes complémentaires, juxtaposées, s'intensifient mutuellement […].
Dans les notes de Léonard publiées à titre posthume en 1651, sous le titre de *Traité de la peinture*, on trouve des notations très précises sur le caractère bleuté de l'atmosphère. L'artiste en conclut que nous ne voyons ce bleu que par contraste avec le noir […].

Outre son étude minutieuse des effets optiques induits par les associations chromatiques, Léonard décrivit aussi avec moult détails la perspective atmosphérique et les effets de l'ombre. Il utilisa ses observations sur la couleur pour enrichir ses propres tableaux et passa maître dans l'art de gradation des valeurs et des teintes du modelé produit par le clair-obscur, ainsi que du mélange subtil créateur d'un voile dissolvant que l'on appelle le **sfumato**, le modelé vaporeux obsédant des mains, du visage et de l'arrière-plan brumeux de sa célèbre *Joconde*. (p. 62.)

MICHEL-EUGÈNE CHEVREUL

Extrait de : Karim Ressouni-Demigneux, « Michel-Eugène Chevreul. De la loi du contraste simultané des couleurs » [1839], in *Les grands traités de peintures*, éditions Beaux-Arts, Paris, 2010

Définition du contraste simultané. Si l'on regarde à la fois deux zones inégalement foncées d'une même couleur, ou deux zones également foncées de couleurs différentes qui soient juxtaposées, c'est-à-dire contiguës par un de leurs bords, l'œil apercevra, si les zones ne sont pas trop larges, des modifications qui porteront dans le premier cas sur l'intensité de la couleur, et dans le second sur la composition optique des deux couleurs respectives juxtaposées. Or, comme ces modifications font paraître les zones, regardées en même temps, plus différentes qu'elles ne sont réellement, je leur donne le nom de contraste simultané des couleurs ; et j'appelle contraste de ton la modification qui porte sur l'intensité de la couleur, et contraste de couleur celle qui porte sur la composition optique de chaque couleur juxtaposée. […] (pp.188-191.)

Quelques théoriciens de la couleur

JOHANNES ITTEN

Extrait de : Johannes Itten, *Art de la couleur,* 1961. Traduit de l'allemand par Sylvie Girard, éditions Dessain et Tolra, 1981

Les couleurs en physique. Toutes les couleurs du peintre sont des pigments ou des corps colorés. Ce sont des couleurs d'absorption et leurs mélanges sont soumis aux lois de la soustraction. Si l'on mélange des couleurs complémentaires ou des compositions de couleurs contenant selon des proportions déterminées les trois couleurs fondamentales jaune, rouge et bleu, on obtient un noir en fait de mélange de soustraction. [...]

La RÉALITÉ DES COULEURS se définit comme le pigment physiquement et chimiquement identifiable et analysable de la couleur, la matière de la couleur. Celle-ci par la perception de la couleur qui se fait dans l'œil et le cerveau reçoit son contenu et son sens humain. Mais l'œil et la raison ne peuvent arriver à des perceptions claires que par des comparaisons ou contrastes.
Une couleur ne peut prendre sa valeur que par son rapport avec une absence de couleur, telle que le noir, le blanc, le gris ou bien une seconde couleur ou même plusieurs couleurs. La perception de la couleur, à l'opposé de sa réalité physicochimique, est sa réalité psycho-physique.
Cette réalité psycho-physique de la couleur, je la désigne sous le nom d'EFFET COLORÉ. La réalité de la couleur et l'effet coloré ne sont identiques qu'en cas de consonance harmonieuse. Dans tous les autres cas la réalité de la couleur produit simultanément un effet différent et nouveau. [...]

Ces faits que nos expériences ont indiqués, peuvent également être désignés sous le terme de "SIMULTANÉITÉ". La possibilité de transformations simultanées montre qu'il est opportun de commencer à établir une composition colorée à partir de l'effet coloré et de développer d'une façon correspondante le type et la grandeur des taches colorées.

Quand un thème s'éveille en nous comme sensation première, le processus de formation doit se réaliser suivant cette sensation primitive et décisive. Si la couleur est le support d'expression principal, il faut commencer la composition par des taches de couleur et des taches naissent alors les lignes. Si l'on dessine d'abord les lignes, puis qu'on ajoute des couleurs, on n'obtiendra jamais un effet coloré ayant de l'unité et de la force. Les couleurs ont leurs propres dimensions et forces de rayonnement et elles donnent aux surfaces d'autres valeurs que les lignes.
(pp. 19- 20.)

Le cercle chromatique en douze parties. Comme introduction à l'enseignement constructif des couleurs nous donnerons le cercle chromatique en douze parties issu des couleurs primaires : jaune, rouge, bleu.
(p. 34.)

Choix des textes : **Vanessa Morisset** et **Marthy Locht**



RÉFÉRENCES AUX PROGRAMMES SCOLAIRES

La couleur : notion fondamentale

LE SOCLE COMMUN (CONNAISSANCES, COMPÉTENCES ET ATTITUDES)

FORME, ESPACE, COULEUR, MATIÈRE, LUMIÈRE et TEMPS sont des notions continuellement travaillées dans les pratiques d'expressions plastiques et visuelles où le CORPS participe intrinsèquement du travail. C'est en s'appuyant sur ces champs notionnels que l'enseignement des arts plastiques permet l'acquisition de connaissances, de savoirs et de savoir-faire. En favorisant une réflexion qui donne sens à l'exploration des moyens de mise en œuvre, cet enseignement, à la croisée du sensible et de l'intelligible, participe à la construction de l'individu.

LYCÉE

• Programme d'enseignement obligatoire au choix d'arts en classe de première littéraire, d'enseignement de spécialité au choix d'arts en classe terminale littéraire et d'enseignement facultatif d'arts au cycle terminal des séries générales et technologiques (B.O. spécial n° 9 du 30 septembre 2010).

• Classes de première et terminale : culture artistique et histoire des arts.
En cycle terminal, il convient de consolider une méthode d'analyse d'œuvre. L'élève doit apprendre à décrire l'œuvre étudiée avec un vocabulaire approprié et spécifique. Il doit organiser sa réflexion autour d'axes d'études qui sont autant de notions plastiques fondamentales (sujet, couleur, composition, spatialité, etc.). Il doit apprendre à questionner le traitement de ces notions pour en faire apparaître le sens. Il doit enfin pouvoir progressivement situer cette œuvre dans l'espace et le temps, pour la mettre en relation avec d'autres œuvres ou mouvements qu'il connaît.

RÉFÉRENCES AUX PROGRAMMES SCOLAIRES

La couleur : objet isolé

COLLÈGE

• Programmes de l'enseignement d'arts plastiques (B.O. spécial n° 6 du 28 août 2008)
La pratique artistique – champ des pratiques bidimensionnelles, graphiques et picturales :

La peinture
Dans le cadre d'une **pratique picturale**, la couleur, comme étendue et substance, « introduit à des notions d'épaisseur, d'opacité et de translucidité, de peint et de non peint. Elle constitue un matériau physique par lequel on peut représenter un monde, mais c'est aussi un milieu dans lequel des gestes et traces du peintre sont inscrits ». Par une pratique diversifiée de la peinture, l'élève « découvrira le spectre coloré et quelques systèmes d'organisation des couleurs élaborés par les peintres. En apprenant à choisir et fabriquer ses propres couleurs, il expérimentera leurs potentiels sensoriel, représentatif, symbolique et expressif ».

• Programmes de l'enseignement de physique-chimie (B.O. spécial n° 6 du 28 août 2008), classe de quatrième
« Lumières colorées et couleur des objets » fait partie de la composante « La lumière : couleurs, images, vitesse » du programme.
Cette partie prolonge le programme de cinquième par la notion de couleur. Le monde qui entoure l'élève est un monde coloré. Cette rubrique, qui constitue une première approche de la couleur abordée également en arts graphiques, est un terrain favorable pour une importante activité d'expérimentation raisonnée.

Connaissances	Capacités	Commentaires
***LUMIERES COLORÉES ET COULEUR DES OBJETS** : comment obtenir des lumières colorées?*		
La lumière blanche est composée de lumières colorées.	Suivre un protocole pour obtenir un spectre continu par décomposition de la lumière blanche en utilisant un prisme ou un réseau.	
Éclairé en lumière blanche, un filtre permet d'obtenir une lumière colorée par absorption d'une partie du spectre visible.	Extraire des informations d'un fait observé.	
Des lumières de couleurs bleue, rouge et verte permettent de reconstituer des lumières colorées et la lumière blanche par synthèse additive.	*Suivre un protocole.* *Faire des essais avec différents filtres pour obtenir des lumières colorées par superposition de lumières colorées.*	La synthèse soustractive est hors programme.
La couleur perçue lorsqu'on observe un objet dépend de l'objet lui-même et de la lumière qui l'éclaire.	Faire des essais pour montrer qualitativement le phénomène. Présenter à l'écrit ou à l'oral une observation.	On ne demandera pas à l'élève de prévoir la couleur perçue par un observateur.
En absorbant la lumière, la matière reçoit de l'énergie. Elle s'échauffe et transfère une partie de l'énergie reçue à l'extérieur sous forme de chaleur.	Extraire d'un document (papier ou numérique) les informations relatives aux transferts énergétiques	**Thème de convergence** : énergie

LYCÉE

• Programme d'enseignement spécifique de sciences, classe de première des séries économique et sociale et littéraire (B.O. spécial n° 9 du 30 septembre 2010).

Le thème **« Représentation visuelle »** permet d'une part l'étude des propriétés de la lumière en rapport avec un système de réception, l'œil, et d'autre part celle de la représentation du monde que construit le cerveau. La représentation visuelle, qui passe par la perception visuelle, est le fruit d'une construction cérébrale. Dans sa composante Sciences physiques et chimiques, l'un des objectifs de ce thème est d'amener l'élève à comprendre l'obtention des couleurs de la matière.

De l'œil au cerveau - Couleurs et arts
Notions et contenus :
Colorants et pigments. Approche historique. Influence d'un ou plusieurs paramètres sur la couleur de certaines espèces chimiques. Synthèse soustractive ; synthèse additive. Application à la peinture et à l'impression couleur.
Compétences exigibles :
Rechercher et exploiter des informations portant sur les pigments, les colorants et leur utilisation dans le domaine des arts. Pratiquer une démarche expérimentale pour déterminer la présence de différents colorants dans un mélange. Pratiquer une démarche expérimentale pour mettre en évidence l'influence de certains paramètres sur la couleur d'espèces chimiques.
Distinguer synthèses soustractive et additive. Exploiter un cercle chromatique. Interpréter la couleur d'un mélange obtenu à partir de matières colorées.

• Programme d'enseignement de physique-chimie, classe de première, série scientifique (B.O. spécial n° 9 du 30 septembre 2010).

Observer : couleurs et images
Comment l'œil fonctionne-t-il ? D'où vient la lumière colorée ? Comment créer de la couleur ?
La partie « observation » est effectivement réservée à la partie visible du spectre électromagnétique, qui constitue la source des phénomènes physiques les plus immédiatement perceptibles. La couleur est en premier lieu pour l'Homme un phénomène d'origine physiologique lié à l'œil, ce qui justifie l'abord du thème : « couleur, vision, image ». L'étude des sources de lumière permet une explication physique de la couleur. C'est le thème « sources de lumière colorée ». Empiriquement d'abord, plus rationnellement ensuite, l'Homme a appris à isoler puis à créer des « matières colorées », troisième thème de cette partie.

RÉFÉRENCES AUX PROGRAMMES SCOLAIRES

La couleur : autres références

ÉCOLE

• Programme de l'école maternelle (B.O. hors-série n° 3 du 19 juin 2008), petite section.

S'approprier le langage. Progresser vers la maîtrise de la langue française. Comprendre, acquérir et utiliser un vocabulaire pertinent (noms et verbes en particulier ; quelques adjectifs en relation avec les couleurs, les formes et grandeurs).

COLLÈGE

• Programmes de l'enseignement d'arts plastiques (B.O. spécial n° 6 du 28 août 2008), classes de cinquième et quatrième.

Images, œuvre et fiction, images, œuvre et réalité. Les élèves de cinquième et quatrième se familiarisent avec les images et leur diversité. Ils élaborent matériellement des images, découvrent les modalités de leur réception et de leur diffusion. Ils poursuivent à cette occasion l'étude des dispositifs et des codes de représentation, des valeurs expressives des composantes matérielles et plastiques des images, de la lumière et de la couleur.

• Programmes de l'enseignement d'arts plastiques (B.O. spécial n° 6 du 28 août 2008), classe de troisième.

L'espace, l'œuvre et le spectateur : apprentissages.
Les situations permettent aux élèves d'expérimenter et de réaliser des productions en rapport avec l'espace. Ils sont amenés à :
- Construire ou fabriquer des volumes en tirant parti des qualités physiques et formelles : plein et vide, proportions, lumières, matières, couleurs.
Elles permettent également de modifier des espaces pour en travailler le sens. Les élèves sont amenés à :
- Transformer la perception d'un espace par modification de la lumière, des couleurs, et intrusion d'effets visuels ou d'objets.

• Programmes de l'enseignement du français (B.O. spécial n° 6 du 28 août 2008), classe de cinquième.

L'étude de la langue / Orthographe grammaticale :
- les adjectifs qualificatifs de couleur.
La lecture / Étude de l'image :
Les notions étudiées en sixième sont complétées par l'étude des angles de prise de vue, des couleurs et de la lumière.

Références aux programmes scolaires : **Sara Audigier**

RÉFÉRENCES AUX PROGRAMMES SCOLAIRES

Pour les lycées professionnels

ARTS APPLIQUÉS : CONSTRUIRE SON IDENTITÉ CULTURELLE ; DIALOGUE ENTRE LES CULTURES.

• Programme Arts appliqués et cultures artistiques.
L'observation de l'actualité immédiate est confrontée aux productions d'autres temps ou d'autres lieux afin de repérer la valeur esthétique, des qualités ou lacunes fonctionnelles, des parentés, des connivences ou des ruptures. (...) Il s'agit de conduire l'élève à identifier les influences, les emprunts, les transpositions, les citations d'une culture particulière dans une production d'arts appliqués ou une œuvre d'art. En repérant les éléments caractéristiques et les codes formels propres à une culture donnée, l'élève les situe dans leur contexte historique, géographique, économique ou sociologique. Il peut appréhender les enjeux du dialogue entre les cultures : transmission, échange, partage, connaissance de l'autre, métissage ou ses limites : pastiche, caricature, contrefaçon, plagiat. Il peut également élargir sa réflexion à l'ensemble des domaines des arts appliqués et aux différentes formes d'expressions artistiques.
(Programme Arts appliqués et cultures artistiques, janvier 2009.)

Le thème de la couleur offre des entrées pour l'ouverture et la comparaison avec d'autres cultures artistiques ou artisanales, d'ici ou d'ailleurs, d'aujourd'hui ou d'hier. Les élèves peuvent étudier les représentations des couleurs dans leurs différentes traditions ou dans l'histoire de la mode, du design ou de l'architecture.

LE FRANÇAIS

• Programme de seconde, « Des goûts et des couleurs, discutons-en ».
L'objet d'étude « Des goûts et des couleurs, discutons-en » vise des capacités d'expression de soi et d'affirmation d'un jugement à travers l'acquisition de connaissances linguistiques et culturelles. Ces capacités et les attitudes qu'elles induisent sont directement en lien avec la vie sociale. Cette question orientée vers les élèves doit leur permettre de mesurer l'impact de la reconnaissance collective des courants artistiques ou des mouvements de mode sur la genèse de leurs préférences personnelles. Elle les conduit à interroger le passé et le patrimoine culturel des générations précédentes pour relativiser la nouveauté de leurs propres goûts. Les élèves découvrent aussi les valeurs des cultures diverses qui fondent les sociétés. (...)
Le vocabulaire des émotions et de la sensibilité prend ici toute son importance et doit être connu pour permettre aux élèves d'exprimer leur ressenti de plus en plus finement. Il leur faut aussi expliquer ce que disent les œuvres, leurs contextes de production et réception pour expliquer, au-delà des questions esthétiques, les raisons pour lesquelles elles les touchent et pourquoi elles sont leurs préférées. À travers cette démarche et les discussions qui s'ensuivent, les élèves prennent conscience de la subjectivité de leurs goûts, relativisés par la confrontation.

Grâce aux œuvres présentées, tant actuelles que choisies à travers les trois périodes délimitées par le programme, ils sont à même de construire et d'enrichir leurs propres références ainsi que leur capacité de jugement esthétique et critique.
(Français Ressources. Baccalauréat professionnel classe de seconde / *Des goûts et des couleurs, discutons-en* – mai 2009.)

Cette partie du programme de seconde prendra aisément appui sur la visite au Centre Pompidou mobile. Un travail en interdisciplinarité est à mener avec l'enseignant d'Arts appliqués à partir des nombreux textes d'artistes cités dans ce dossier ou pendant la visite.

LES MATHÉMATIQUES ET LES SCIENCES

• Les Mathématiques
Dans le programme de Mathématiques, la visite au Centre Pompidou mobile peut illustrer plusieurs thèmes et être le point de départ d'études à partir d'un cas concret.
Pour le thème du **Développement durable**, la question de la gestion des ressources naturelles et de l'utilisation de l'eau après le vidage des lests-réservoirs d'eau du chapiteau peut être posée et être l'occasion d'un projet avec la collectivité locale pour le recyclage des 80 000 litres d'eau. On étudiera également les normes de protection de la planète et les calculs de transports de la structure (d'étape en étape) et des élèves (nombre de kilomètres du lycée au musée et taux de CO^2 selon les moyens de transport).

Pour le chapitre **Évolution des sciences et techniques**, on mesurera le temps et les distances du lycée au Centre Pompidou mobile. L'aménagement du Centre Pompidou mobile et les divers sondages qui ne manqueront pas de paraître seront étudiés pour le chapitre **Vie sociale et loisirs**. Et, bien sûr, la visite du Centre Pompidou mobile sera aussi l'occasion de calcul avec une application concrète d'aires, de poids, de volume : répartition des $650m^2$, calcul du poids des toiles, conversion du volume des $80m^3$ d'eau en litres…

• Les Sciences
Le thème de la couleur, de la vision et de la lumière intervient en **cycle terminal (première-terminale Bac Pro)** des nouveaux programmes de Sciences. Lors d'un projet pluridisciplinaire, les enseignants peuvent aborder les questions suivantes avant ou après la visite.

- Comment peut-on adapter sa vision ? La lumière blanche est la superposition de radiations lumineuses de couleurs différentes. Chaque radiation se caractérise par sa longueur d'onde. Il existe différents types de rayonnements (IR, visible, UV). Les radiations de longueurs d'onde du domaine UV sont dangereuses pour l'œil…
Exemples d'activités. Utilisation d'un luxmètre. Dispersion de la lumière par un prisme. Synthèses additive et soustractive de la lumière. Filtre monochrome. Analyse de la courbe de sensibilité spectrale de l'œil. Dangers comparés des UVA, UVB, UVC. Protection de l'œil (lunettes de soleil).

- Pourquoi les objets sont-ils colorés ? Comment obtenir les couleurs de l'arc-en-ciel ? La lumière blanche est composée de rayonnements de différentes longueurs d'onde. Un rayonnement monochromatique est caractérisé par sa longueur d'onde…
Exemple d'activités. Recherche documentaire sur l'histoire de l'optique (Isaac Newton). La formation de l'arc-en-ciel. Comparaison expérimentale du spectre lumineux de différentes sources lumineuses.

- Comment produit-on des images colorées sur un écran ? 3 lumières monochromatiques suffisent pour créer toutes les couleurs.
Exemple d'activités. Utiliser un logiciel dédié à la synthèse des couleurs.

- Comment produit-on des images colorées sur une affiche ? La couleur d'une affiche dépend de la composition spectrale de l'éclairage. Expliquer, à l'aide de l'absorption et de la diffusion de certaines radiations lumineuses, la couleur d'un pigment éclairé en lumière blanche.
Exemples d'applications de la synthèse soustractive : l'imprimante, la photographie.

Marie-Hélène Vincent-Choukroun
Professeur relais au Centre Pompidou
Direction des Publics / Service de l'Action éducative et de la Programmation Publics Jeunes
Enseignante d'arts appliqués en lycée professionnel
Le chapitre « Les Mathématiques et les Sciences » a été rédigé en collaboration avec l'enseignante de mathématiques/sciences **Léonie Couthon**

LE VOCABULAIRE DE LA COULEUR

Les œuvres indiquées en exemples sont présentées dans l'accrochage *La Couleur*.

TON LOCAL

« Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe, quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel », dit Henri Matisse.
Respecter le ton local, c'est peindre l'herbe en vert et le ciel en bleu. Rompant avec les conventions illusionnistes, Matisse conduit les peintres fauves à une émancipation de cet élément fondamental du vocabulaire plastique qu'est la couleur. Pour eux, la couleur ne sera pas nécessairement mimétique, au service d'une ressemblance, mais utilisée en soi.

PERSPECTIVE COLORÉE OU ATMOSPHÉRIQUE

La perspective. Pour simuler une troisième dimension dans l'espace plan du tableau, le peintre dispose de plusieurs procédés : le recouvrement (ce qui est devant cache ce qui est derrière), la diminution de taille (ce qui est devant est grand, ce qui est derrière est petit), la perspective linéaire, construite avec fuyantes et point de fuite, la perspective colorée…

La perspective colorée est un usage codifié des couleurs qui permet de suggérer une illusion de profondeur sur une surface. Les couleurs sont plutôt saturées au premier plan, plus pâles à l'arrière-plan, parfois bleutées.
Dès lors que le peintre ne produit pas un échelonnement coloré des proches et des lointains il n'y a pas d'illusionnisme spatial, mais affirmation d'un unique plan bidimensionnel, celui du tableau.

PLAN

Le tableau est une surface plane à deux dimensions : largeur et hauteur. Mais, on peut y suggérer une profondeur avec un échelonnement de plans (le premier plan, les plans intermédiaires et l'arrière-plan). Le spectateur a l'illusion que certains éléments sont devant (le premier plan) et d'autres derrière (l'arrière-plan).
Josef Albers, *Affectionate, Homage to the Square,* 1954.

« Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleur en un certain ordre assemblées. » Maurice Denis, article publié le 23 août 1890 dans la revue *Art et Critique*, et repris dans *Théories* en 1912.
Francis Picabia, *L'Arbre rouge,* 1912.

MÉLANGE DES COULEURS

Mélange sur la palette
Le peintre mélange deux ou plusieurs couleurs sur sa palette, puis dépose le mélange obtenu sur la toile. Par exemple, il mélange du jaune et du bleu sur sa palette avant de déposer du vert sur la toile.

Mélange optique
Le peintre ne mélange les couleurs ni sur la palette ni sur la toile, c'est le regardeur qui fait la couleur. Le semis de points jaunes et de points bleus qu'il dépose sur sa toile est perçu comme du vert par l'observateur. Les interrelations entre les deux couleurs sont perçues par l'œil puis par le cerveau. Le mélange est dit optique. Le vert n'existe pas sur la toile, mais il est ressenti.

CONTRASTE

Un contraste est une opposition entre deux éléments. Le contraste peut être fort ou faible selon que les deux éléments sont très différents ou non.

Contraste de valeur
Les valeurs désignent l'échelle des gris déployée du blanc au noir. Un contraste de valeur est une opposition de clair et de foncé.

Contraste de couleurs complémentaires
Il est obtenu en juxtaposant deux couleurs opposées (bleu/orange ; rouge/vert ; jaune/violet).
Sonia Delaunay, *Rythme*, 1938.

Contrastes de forme
Par exemple, des formes rectilignes s'opposent à des formes curvilignes.
Picasso, *Femme en bleu*, 1944.

Contraste de matière
Opacité/transparence. Une couleur opaque va couvrir ou recouvrir une autre couleur en la cachant. Une couche de couleur transparente laissera voir celle qui est dessous. Le voile coloré transparent est appelé glacis.
Mat/brillant. Une matière brillante réfléchit la lumière, elle s'oppose aux matières mates. Un tableau verni est généralement brillant.

Contraste simultané
Une couleur modifie son environnement par sa complémentaire, elle est également modifiée par son environnement. Ces modifications se produisent dans l'œil de l'observateur, c'est un mécanisme subjectif lié à la perception.
Conséquences : deux couleurs juxtaposées sur une toile tendent à exagérer mutuellement leurs différences ; mettre une couleur sur une toile, ce n'est pas seulement colorer de cette couleur la partie de la toile recouverte, c'est aussi colorer de sa complémentaire l'espace contigu.
Directeur des teintures de la Manufacture des Gobelins, le chimiste Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) a mis en évidence les lois du contraste simultané en 1827, les a exposées dès 1828, et publiées en 1839 : *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture.*
De nombreux artistes ont tiré profit de ces travaux scientifiques.
Sonia Delaunay, *Rythme,* 1938.
Fernand Léger, *Les Grands Plongeurs noirs,* 1944. Léger a fait du contraste, qu'il soit de forme, de matière, de valeur..., le pilier de son vocabulaire pictural.

FACTURE

La facture est la manière dont la peinture est déposée sur la toile. Certains peintres dissimulent la trace de la brosse ou du pinceau. Par exemple, **Yves Klein** peint son *Monochrome orange,* 1955, avec un rouleau. À l'opposé, d'autres peintres veulent montrer la trace de l'outil qui a déposé la peinture. La surface picturale est alors constituée de dépôts de peinture visibles : points, traces, touches comme **Georges Braque** dans *L'Estaque, port de La Ciotat,* octobre-novembre 1906.

APLAT

Peindre en aplat, c'est étendre une peinture de manière uniforme.

EMPÂTEMENT

Un empâtement est le dépôt d'une quantité importante de peinture, de pâte colorée sur le support. Celle-ci forme alors un relief qui accroche la lumière, une croûte.
František Kupka, *La Gamme jaune*, 1907.

CERNE

Parfois, le peintre choisit d'entourer la couleur par un trait plus ou moins épais, coloré ou non.
Jean Dubuffet, *Papa gymnastique,* 1972.
Niki de Saint Phalle, *L'Aveugle dans la prairie*, 1974.
Fernand Léger, *Les Grands Plongeurs noirs,* 1944.

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Quand Maurice de Vlaminck disait qu'il voulait brûler l'école des Beaux-arts, il parlait d'une institution qui formait ses élèves en dessin, peinture, sculpture ou architecture et les préparait au concours du Prix de Rome qui sélectionnait un lauréat par an dans chaque discipline artistique. Celui-ci pouvait alors séjourner à Rome pour parfaire sa formation académique au contact des chefs-d'œuvre de l'art italien. À son retour en France, l'artiste bénéficiait de commandes officielles. C'est cet art officiel qui en découlait, ses règles et ses normes, que beaucoup d'artistes comme Vlaminck ont voulu changer.
Jean Dubuffet, *Papa gymnastique,* 1972, et **Alexander Calder,** *Deux vols d'oiseaux,* 1954, brouillent les domaines des Beaux-arts : ce qu'ils créent relève à la fois du dessin, de la peinture et de la sculpture.

MOTIF

Peindre sur le motif, c'est réaliser une peinture sur le lieu même qui est représenté. Cela permet de travailler en lumière naturelle avec, en permanence, le réel comme référence. Cette pratique s'oppose à la peinture d'atelier qui consiste à peindre ce qu'on n'a pas sous les yeux mais d'après des croquis, une documentation ou bien d'après ses souvenirs, son imaginaire.
Georges Braque, *L'Estaque, port de La Ciotat,* octobre-novembre 1906.

MONOCHROME / POLYCHROME

Une peinture, une sculpture ou un élément d'architecture est dit monochrome quand il ne présente qu'une couleur, polychrome lorsqu'il emploie plusieurs couleurs.
Monochromie : **Yves Klein,** *Monochrome orange,* 1955.
Polychromie : **Niki de Saint Phalle,** *L'Aveugle dans la prairie,* 1974.

LE NOIR ET LE BLANC, COULEUR OU PAS COULEUR ?

Quelle place donner au blanc et au noir ? Pour le physicien, la lumière blanche composée de l'ensemble des composantes du spectre, c'est toutes les couleurs. Mais, la page ou la toile blanche, c'est aussi l'absence. Le blanc comme absence de son en musique, ou de parole dans une conversation. Tout ou rien ? Une surface noire pour le physicien, c'est une surface qui absorbe toutes les couleurs et qui n'en réfléchit aucune. Le noir, c'est aussi l'obscurité, l'absence de lumière.
Pour Piet Mondrian, le blanc et le noir sont des non-couleurs, pour Pierre Soulages, au contraire, le noir est couleur.
Le blanc, singulier dans notre civilisation, est perçu et nommé avec beaucoup de nuances en Asie et par le peuple esquimau qui nomme de nombreux blancs.

COULEUR ET FRÉQUENCE LEXICALE

Selon la liste des mots de la langue française, classés par fréquence décroissante par le lexicologue Étienne Brunet, COULEUR arrive en 477e position sur un total de près de 1 500 mots. Ce classement rend compte de la langue que lisent les élèves francophones.
Voir cette liste des mots, sur le site ***Éduscol***

Patrice Cornu
Professeur relais au Centre Pompidou
Direction des Publics / Service de l'Action éducative et de la Programmation Publics Jeunes
Enseignant en arts plastiques

LA COULEUR : QUELQUES-UNS DE SES ENJEUX POUR LA PHILOSOPHIE DE L'ART MODERNE

LA COULEUR, UNE PROPRIÉTÉ INESSENTIELLE DES CHOSES

On a souvent considéré la couleur comme une propriété inessentielle des choses, une qualité qui relève de la façon dont notre sensibilité éprouve le réel et non de ce que le réel est lui-même objectivement. Autrement dit, les couleurs ne seraient pas dans les choses mais seulement dans la manière dont les choses affectent notre œil, ébranlent le nerf optique et sollicitent l'appareil cérébral : elles seraient, pour reprendre la distinction célèbre théorisée par **Descartes** et **Locke**, des **qualités secondes, apparentes,** dépendantes de la façon dont notre corps est disposé à accueillir les rayons lumineux et non des qualités premières, constitutives de ce qu'est objectivement la matière.
En quoi consistent, au demeurant, ces qualités premières de la matière, dans cette conception du réel ? Elles consistent – toujours dans une perspective cartésienne – dans l'étendue (le fait que la matière occupe de l'espace), le mouvement (à laquelle la matière est soumise) et la variabilité des formes (que la matière est susceptible de prendre), à quoi on peut rajouter – avec la science post-cartésienne – la résistance et l'énergie.

Galilée, avant Descartes, va dans le même sens :

> Je dis que je me sens nécessairement amené, sitôt que je conçois une matière ou substance corporelle, à la concevoir tout à la fois comme limitée et douée de telle ou telle figure, grande ou petite par rapport à d'autres, occupant tel ou tel lieu à tel moment, en mouvement ou immobile, en contact ou non avec un autre corps, simple ou composée et, par aucun effort d'imagination, je ne puis la séparer de ces conditions ; mais qu'elle doive être blanche ou rouge, amère ou douce, sonore ou sourde, d'odeur agréable ou désagréable, je ne vois rien qui contraigne mon esprit de l'appréhender nécessairement accompagnée de ces conditions ; et, peut-être, n'était le secours des sens, le raisonnement ni l'imagination ne les découvriraient jamais. Je pense donc que **ces saveurs, odeurs, couleurs, etc. (...), ne sont que de purs noms et n'ont leur siège que dans le corps sensitif,** de sorte qu'une fois le vivant supprimé, toutes ces qualités sont détruites et annihilées ; mais comme nous leur avons donné des noms particuliers et différents de ceux des qualités réelles et premières, nous voudrions croire qu'elles en sont vraiment et réellement distinctes.
> Galilée, *L'Essayeur*, 1621

Mais distinguer ainsi ce que la matière est objectivement et ce que la matière est seulement pour nos sens (et notamment pour notre vue) exige qu'on explique la genèse des qualités apparentes de la matière à partir de ses qualités réelles. Pour les couleurs, l'explication est simple, au moins dans son principe : en se réfléchissant sur les choses (qui, à une échelle microscopique, ont toutes une texture différente), la lumière subit une transformation que l'œil et le cerveau « traduisent » sous la forme de telle ou telle couleur.

Descartes demande ainsi à son lecteur de bien prendre la mesure de la distinction entre la lumière (objective) et ses effets (apparents) sur notre œil.

> Vous ne trouverez pas étrange (…) que par son moyen [la lumière] nous puissions voir toutes sortes de couleurs ; et même vous croirez peut-être [avec raison] que **ces couleurs ne sont autre chose, dans les corps qu'on nomme colorés, que les diverses façons dont ces corps la reçoivent et la renvoient contre nos yeux :** si vous considérez que les différences, qu'un aveugle remarque entre des arbres, des pierres, de l'eau et choses semblables, par l'entremise de son bâton, ne lui semblent pas moindres que nous font celles qui sont entre le rouge, le jaune, le vert, et toutes les autres couleurs ; et toutefois que ces différences ne sont autre chose, en tous ces corps, que les diverses façons de se mouvoir, ou de résister aux mouvements de ce bâton. En suite de quoi vous aurez occasion de juger, qu'il n'est pas besoin de supposer [quoi que ce soit] en ces objets, qui soit semblable aux idées ou aux sentiments que nous en avons.
> Descartes, *Dioptrique*, 1637, discours premier

Une telle conception de la couleur a, au moins, trois conséquences.
1) **Elle autorise la science à exclure de la réalité objective tout ce qui dépend de la manière dont nos sens éprouvent les choses.** Ainsi, pour un savant, la couleur doit être rapportée à ses effets mécaniques sur le spectrogramme, à ces barrettes – non colorées ! – qui permettent d'en définir les différences.
2) **Elle renforce ce que notre désir d'agir sur les choses vise déjà par lui-même :** la distinction des choses par leurs contours. Agir sur un objet, c'est d'abord prendre la mesure de ses contours afin de l'immobiliser ou de le déplacer, de changer sa forme, de le diviser, de lui ôter une de ses parties ou de lui en ajouter une autre, etc. De ce point de vue, la couleur elle-même peut être considérée comme un matériau plus ou moins liquide susceptible de recouvrir presque toutes les surfaces.
3) **Elle crée une tension dans l'activité artistique entre les tenants du dessin** – censé donner accès à la forme essentielle des êtres – **et les défenseurs de la couleur** – qui témoigne de notre attachement et de notre participation au monde. Cette tension a donné lieu à de nombreuses disputes dans l'histoire de l'art : la plus fameuse, en France, opposa, à partir de 1648, les poussinistes (prônant la suprématie de la forme dessinée) et les rubénistes (fervents coloristes).

RELATIVISER L'INTERPRÉTATION SCIENTIFIQUE

L'art moderne a bouleversé cette conception de la couleur. Affranchie, chez beaucoup d'artistes, de la fonction de représentation d'un référent extérieur, la tache colorée se donne pour ce qu'elle est véritablement : ni une propriété objective adhérant à la surface des choses (approche naïve de la couleur), ni un simple effet, pour notre œil, des aventures de la lumière (approche savante de la couleur) mais plutôt **une relation vivante de l'homme au monde,** comme **Cézanne** le confie au Docteur Gasquet : « Il n'y a qu'une route pour tout rendre, tout traduire : la couleur. La couleur est biologique, si je puis dire. La couleur est vivante, rend seule les choses vivantes. » (J. Gasquet, *Cézanne* , 1926, Cynara, 1988, p.145.)

L'art moderne nous invite à renoncer à l'idée selon laquelle il y aurait, d'un côté ce que sont les choses substantiellement (figures, mouvement, occupation de l'espace) et d'un autre côté, ce qu'elles sont en apparence pour notre sensibilité (saveurs, odeurs, couleurs). Non pas que cette distinction soit sans valeur ; c'est une construction nécessaire à l'efficacité scientifique mais une construction qui mérite d'être relativisée. Ce qui est premier, ce n'est pas la distinction du sujet percevant et de l'objet perçu –

distinction que présuppose l'opposition qualités premières / qualités secondes – mais bien plutôt **la relation que tous les êtres entretiennent les uns avec les autres.** La couleur fait partie de cette relation et elle est, par là, tout à fait « instructive » sur ce qui est. Aussi **Matisse** peut-il écrire : « Ce qui compte le plus dans la couleur, ce sont les rapports. » (*Écrits et propos sur l'art*, éditions. Hermann, 1989, p.199.)

ELLE DÉFAIT LES LIMITES QUI ENFERMENT LES CHOSES

On peut même aller plus loin et soutenir, en suivant toujours les leçons de l'art moderne, que la couleur, par sa force expansive, par les variations quasi infinies dont elle peut être l'objet, par cette qualité d'interpellation qui fait que les taches colorées s'appellent les unes les autres comme les notes de musique, défait les limites dans lesquelles on tend habituellement à enfermer les choses pour agir théoriquement et pratiquement sur elles. Tandis que le dessin est, selon le mot de **Matisse**, « l'expression de la possession des objets » (*Problèmes de la peinture*, 1945), **la couleur invite toutes choses à communiquer les unes avec les autres,** au-delà ou en deçà de leurs limites respectives.

Ainsi, **Vassily Kandinsky :**

> Ce que je ressentis alors, ou, pour mieux dire, l'expérience que je vécus en voyant la couleur sortir du tube, je la fais encore aujourd'hui [...] ces êtres étranges que l'on nomme les couleurs venaient l'un après l'autre, vivants en soi et pour soi, autonomes, et dotés des qualités nécessaires à leur future vie autonome, et, à chaque instant, prêts à se lier librement à de nouvelles combinaisons, à se mêler les uns aux autres, et à créer une infinité de mondes nouveaux.
> Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922,* Paris, Hermann, éd.1990, p.114, cité p.171.

Et **Yves Klein :**

> La ligne symbolise la mort. Car elle désunit, fragmente. Les lignes sont « nos chaînes », nos « barreaux de prison », tandis que... la couleur c'est la sensibilité devenue matière, la matière dans son état primordial.
> Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art,* Paris, ENSBA, 2001, p. 49.

ELLE FAIT COMMUNIQUER LES SENS ENTRE EUX

Une approche objectiviste du corps tend à en faire une addition d'organes spécialisés : l'organe de la vue serait ainsi sans rapport avec l'organe de l'ouïe ou celui du toucher. L'expérience de la couleur a des effets sur le corps lui-même : elle fait communiquer les sens entre eux dans une synesthésie aussi heureuse qu'imprévue.

> Étant donné une représentation de contours et de couleurs, nous lui adjoignons nécessairement une représentation olfactive et acoustique, car à l'instant où l'impression « s'inscrit » dans les centres sensoriels de l'écorce cérébrale, elle est perçue simultanément par ces trois sens.
> Kupka, *La création dans les arts plastiques de 1909-1914,* Diagonales, Paris, Cercle d'art, 1989, p.127.

Le **toucher** est également concerné, ce qui ne manquera pas de surprendre ceux qui considèrent que la vue est le sens qui s'accomplit à distance tandis que le toucher exige la plus grande proximité : une telle opposition est liée à une approche du corps qui fait de lui un objet im-

mobile placé dans une relation de face à face à l'égard des choses. Or le corps éprouve concrètement son rapport au monde : il est au monde et non face au monde, il est en mouvement et non immobile dans sa perception même, il participe du tissu du réel. Les couleurs révèlent cette communication vivante du corps au monde car elles « atteignent en moi un certain montage général par lequel je suis adapté au monde ». (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Gallimard, 1945, p. 243.)

> Le vert passe communément pour une couleur « reposante ». « Il me renferme en moi-même et me met en paix », dit une malade. Il « ne nous demande rien et ne nous appelle à rien », dit Kandinsky. Le bleu semble « céder à notre regard » dit Goethe. Au contraire, le rouge « s'enfonce dans l'œil » dit encore Goethe. Le rouge « déchire », le jaune est « piquant » dit un malade de Goldstein [psychiatre et neurologue allemand des années 1930] (...) Ainsi avant d'être un spectacle objectif la qualité se laisse reconnaître par un type de comportement qui la vise dans son essence.
> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* pp. 244-245.

LA LEÇON DES COLORISTES : REDONNER SENS AU MONDE

Dès lors, nous sommes invités à percevoir le monde à partir des couleurs et non à partir de ce à quoi elles paraissent attachées. C'est, selon Gilles Deleuze, la grande leçon des coloristes en peinture et, en particulier de Francis Bacon ; ils redonnent sens au monde à partir des couleurs.

> Le "colorisme", ce ne sont pas seulement des couleurs qui entrent en rapport (comme dans toute peinture digne de ce nom), c'est la couleur qui est découverte comme le rapport variable, le rapport différentiel dont tout le reste dépend. La formule des coloristes est : si vous portez la couleur jusqu'à ses purs rapports internes (chaud-froid, expansion-contraction), alors vous avez tout. Si la couleur est parfaite, c'est-à-dire les rapports de la couleur développés pour eux-mêmes, vous avez tout, la forme et le fond, la lumière et l'ombre, le clair et le foncé.
> Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation,*
> éditions de la différence, 1981, I, p. 89.

Puisqu'on a tout, on peut se taire et laisser la parole aux grands peintres.
Matisse d'abord :

> La couleur surtout et peut-être plus encore que le dessin, est une libération. La libération, c'est l'élargissement des conventions, les moyens anciens repoussés par les apports de la génération nouvelle.
> *Les Problèmes de la peinture* (1945) repris dans *Écrits et propos sur l'art,* présenté par Dominique Fourcade, Hermann, Paris, 1972, p. 202.

Paul Klee, ensuite :

> La couleur me possède. Je n'ai plus besoin de l'attraper au vol. Elle me possède pour toujours et elle le sait. Tel est le sens de ce moment de bonheur : la couleur et moi, sommes une seule et même chose.
> *Journal* de Klee, 16 avril 1914 à Kairouan.

Bertrand Vieillard
Professeur relais au Centre Pompidou
Direction des Publics / Service de l'Action éducative
et de la Programmation Publics Jeunes
Enseignant en philosophie

Dossier réalisé pour le premier accrochage du **Centre Pompidou mobile : *La Couleur.***